This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

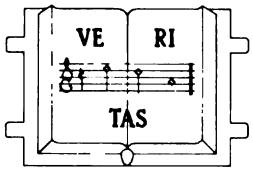
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUS 312.48

EDA KUHN LOEB
MUSIC LIBRARY



ISHAM FUND

HARVARD UNIVERSITY

Vollständige

Harmonie- und Generalbasslehre

und

Einleitung zur Composition.

Ein Lehrbuch

zum Selbstunterrichte für Diejenigen, welche sich die gesammte theoretische Kenntniss und praktische Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbasslehre aneignen, regelmässig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen,

von

J. G. Meister,

Organist an der Haupt- und Stadtkirche und Musiklehrer in Hildburghausen.

Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage.

Nebst 37 Tabellen

mit Aufgaben und praktischen Uebungen für den Schüler.

Weimar 1852.

Druck und Verlag von Bernhard Friedrich Voigt.

Mus 312.48

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY

Vorrede.

Im Vorworte zur vorigen in der Verlagshandlung erschienenen Ausgabe heisst es:

Im Jahre 1829 erfolgte in der Schulzeitung eine nicht nachtheilige Recension über meine Generalbasslehre, welche ich damals blos für die Zöglinge im hiesigen Landschullehrer-Seminar drucken liess, und ich beschloss deshalb eine vollständigere Ausgabe zu liefern, (die im Jahre 1834 die Voigt'sche Buchhandlung in Verlag genommen hat). Da mir schon seit mehrern Jahren der höhere Unterricht in der Harmonielehre im obigen Schullehrerseminar anvertraut war, so hatte ich Gelegenheit, mich zu überzeugen (zumal wenn mehrere Zöglinge zu gleicher Zeit unterrichtet werden sollen), dass ein richtiger Stufengang, welcher gleichen Schritt im Theoretischen und Praktischen hält, eine gute Lehrart im Generalbass bei einem Schullehrerseminar sei, und dass für Seminaristen, die nicht viele praktische Fertigkeit im Generalbass schon mit in das Seminar bringen, die meiste Zeit in diesem theoretischen Unterrichte verloren geht, wenn derselbe nicht mit praktischen Uebungen auf dem Clavier verbunden wird. Es ist zwar bekannt, dass die jetzige Zeit auch hinsichtlich der Harmonielehre vortreffliche Werke aufzuweisen hat, aber dessen ungeachtet ist mir noch keines bekannt, welches bei einem stufenmässigen Gange im Theoretischen zugleich auch eine Erleichterung für den Schüler hinsichtlich des Praktischen gewährt, und aus dieser Absicht unternahm ich eine solche Ausarbeitung und hoffe, dass dieses Unternehmen nicht verkannt werden wird. Alle diejenigen Personen, welchen ich nach dieser Methode Unterricht ertheilte, haben schnelle Fortschritte gemacht, so dass sie z. B. einen nicht ausgesetzten Choral sehr bald spielen konnten.

Als

Vorrede zu dieser neuen Auflage

füge ich noch hinzu:

Obgleich die vorige Ausgabe schon das Glück hatte, von den meisten Recensenten mit Beifall aufgenommen worden zu sein, so wird Derjenige, welcher Gelegenheit hat, die vorige Ausgabe, welche bei der Verlagshandlung erschien, mit der jetzigen zu vergleichen, bald einen grossen Unterschied bemerken, welcher nicht allein in der verbesserten innern Einrichtung des Werkes, sondern auch in der Erweiterung desselben und an der äussern Ausstattung sich kund giebt. Was man jedoch hierbei berücksichtigen möge ist, dass das ganze Manuscript dieser neuen Ausgabe nicht vorher schon beendiget da lag, ehe der Druck unternommen wurde, sondern es wurde von Woche zu Woche ein Druckbogen Manuscript neu verfertiget und zur Druckerei abgesendet, womit unausgesetzt bis zur Beendigung des ganzen Werkes fortgefahren werden musste. — Wer ein Manuscript vollendet hat, sei es für diese oder jene Sache bestimmt, wird eingestehen müssen, dass man nach der Beendigung desselben immer noch eine feine Feile benutzen möchte, um da oder dort noch mehr zu verbessern.

Es ist wohl sehr leicht anzunehmen oder zu glauben, dass wahrscheinlich der Grund zu dieser Harmonie- und Generalbasslehre nicht gelegt worden wäre, wenn der Verfasser nicht 8 Jahre lang am hiesigen Schullehrerseminar die meiste Zeit und mit vieler Anstrengung aufzuopfern sich berufen glaubte. Denn damals waren noch keine solche Harmonielehren erschienen, die dem Musiklehrer gleichsam jedes Wort in den Mund legten, wie es in der neuern Zeit geschah. Ueberhaupt waren auch in früherer Zeit die vorhandenen Vorarbeiten in einem methodisch-theoretischen Unterrichtsverfahren für den Unterricht in der Harmonielehre sehr gering, waren noch nicht allgemein bekannt, und mancher Musiklehrer in diesem Fache wird natürlich ebenfalls genöthiget gewesen sein, sich selbst einen Stufengang zu wählen, wie es bei dem Verfasser der Fall war. Dass der Unterricht in der Musik so lange Zeit hindurch provisorisch vom Verfasser am hiesigen Schullehrerseminar ertheilt wurde, hinderte denselben nicht, immer mehr und mehr im theoretischen Unterrichtsfache sich zu vervollkommnen.

Eine im Jahre 1836 nothwendig gewordene neue Einrichtung des hiesigen Schullehrerseminars verursachte, dass ein Director mit einigen Lehrern, dabei sich auch ein Musiklehrer befand, aus dem Auslande bei jener Anstalt angestellt worden sind. Der Verfasser hatte aber Gelegenheit, den musikalischen theoretischen Unterricht beim Privatunterrichte mit vielem Erfolge fortsetzen zu können.

Obgleich bei der Bearbeitung dieser neuen Ausgabe die neuern aufgestellten Grundsätze, Regeln und Ausdrücke nicht unbeachtet geblieben sind, so ist das Ganze dennoch immer nach des Verfassers eigener Idee ausgearbeitet worden. Auch in der jetzigen verbesserten Ausgabe habe ich meine Aufmerksamkeit auf Schullehrerseminarien und auf andere Anstalten, wo mehrere Schüler zu gleicher Zeit in der Musik unterrichtet werden, gewendet, indem fast jede in diesem Werke befindliche Aufgabe nach ihrer Art und Weise verschieden dargestellt werden kann. Es versteht sich von selbst, dass beim Selbstunterrichte der Schüler nicht eher weiter fortfahren darf, bis er jeden Paragraphen richtig verstanden hat. Alle Modulations-Beispiele, welche noch nicht in alle Tonarten transponirt sind, müssen von dem Schüler wo möglich dahin versetzt werden, oder wenn eine Darstellung durch Noten nicht nöthig sein sollte, so muss das doch auf dem Claviere jedenfalls durch Töne geschehen. Manche praktischen Uebungsbeispiele, besonders die, welche auf den Tabellen mit * bezeichnet sind, müssen so lange geübt und gespielt werden, bis sie ganz im Gedächtnisse sind und auch ohne Noten in jeder Tonart von dem Schüler gespielt werden können.

Die reine Triebfeder, welche mich auch zur Ausarbeitung der neuen Ausgabe leitete, gewährt mir auch die Hoffnung, dass dieselbe eine gute Aufnahme finden und keine ungünstige Beurtheilung auf sich ziehen werde.

Der Verfasser.

Capitel XIII.

§. 136 bis 139.

Ueber die Veränderung einer regelmäßigen Accordenfolge durch die Umkehrung.

a) Durch Sextenaccorde;
b) durch Quartsextenaccorde;
c) durch Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccorde.

Capitel XIV.

§. 140 bis 146.

Vom den Regeln des dreistimmigen Satzes.

a) Wie auf der Grundlage eines 4stimmigen Chorals ein 3stimmiger zu setzen ist.
b) Wie aus kurzen 4stimmigen Modulationen 3stimmige Zwischenspiele gebildet werden können,

Capitel XV.

§. 147.

Regeln für dem zweistimmigen Satz.

Capitel XVI.

Ueber die Modulation im weiterm Umfange.

§. 148 bis 150. Verwandtschaftsgrade der Tonarten im ausgedehntern Kreise.
§. 151 bis 155. Ueber bekannte und neuere aufgefundene Modulationswege.
§. 156. Modulationen von C dur in alle Durtonarten.
§. 157. Modulationen von C dur in alle Molltonarten.
§. 158. Modulationen von C moll in alle Molltonarten.
§. 159. Modulationen von C moll in alle Durtonarten.
§. 160. Ueber die bleibende Ausweichung.

Capitel XVII.

§. 161 bis 165.

Ueber rhythmischem Periodenbau und Cäsur.

Capitel XVIII.

Vom der Melodie und dem melodischem Uebungem.

§. 166 bis 168. Andeutungen zur Bildung einer Melodie.
§. 169 bis 171. Verzierung der 4stimmigen Accordenfolge.
§. 172 bis 173. Verzierung der 3stimmigen Accordenfolge.

Capitel XIX.

§. 174.

Die Brechung und zweistimmige Verzierung der Accorde.

§. 175. Vom Orgelpunkt.
§. 176. (Bemerkung).

Capitel XX.

§. 177 bis 185.

Vom der harmonischem Behandlung der altem griechischem Tonarten.

Capitel XXI.

§. 186 bis 189.

Vom dem einfachem und doppeltem Contrapunkt.

Vorbemerkung

zum Unterricht in der Harmonielehre und des Generalbasses.

Bei diesem Unterrichte muss eigentlich vorausgesetzt werden, dass der Schüler die nöthigen Kenntnisse des Klavierspielens besitze. Dahin rechnet man:

1) die verschiedene Benennung der Tasten auf dem Clavier; 2) die Octaveneintheilung der Tastatur auf dem Clavier; 3) die Fingersetzung (oder Applicatur) von allen verschiedenen Tonleitern; 4) was man unter Linien- oder Notensystem (Notenplan) versteht; 5) die Verschiedenheit der Notenbenennungen; 6) die Zeichen, welche uns Aufschluss über die verschiedenen Notenbenennungen geben, (ob es z. B. Violinnoten oder Bassnoten sein sollen); 7) alle einfachen und doppelten Versetzungszeichen; 8) was man unter wesentlichen und zufälligen Versetzungszeichen versteht; 9) die Geltung der Noten; 10) die verschiedenen Pausezeichen; 11) die verschiedenen Taktarten; 12) die guten und schlimmen Taktheile; 13) die Kenntniss, wie jede Tonart bezeichnet wird; 14) was man unter dem Worte Klangstufen versteht; 15) die Zeichen, wodurch die Stärke und Schwäche der Töne angezeigt wird; 16) die Kenntniss der Wiederholungs-, der Eintretungs-, der Rückweisungs- und der Schlusszeichen.

Ohne diese Kenntniss und ohne einige Fertigkeit im Clavierspielen selbst würde nicht nur der Schüler sehr langsame Fortschritte in der Harmonielehre machen, wenn alles das erst seinem Gedächtnisse eingeprägt werden müsste, sondern auch dem Lehrer würde dann der Unterricht ausserordentlich erschwert werden, weil der Schüler Manches davon wieder in zu kurzer Zeit vergessen würde.

* * *

Wer die Musik nicht als seine Hauptbeschäftigung ansieht, sondern sie nur zum Vergnügen ausübt, den nennt man einen Dilettanten.

Die Musik wird in Gesang- und Instrumental-Musik eingetheilt.

Gesang- oder Vocal-Musik ist diejenige, welche nur von Menschenstimmen ausgeübt wird.

Instrumental-Musik wird blos durch musikalische Instrumente ausgeführt. Vocal- und Instrumental-Musik werden aber sehr oft miteinander vereinigt.

Unter Harmoniemusik versteht man auch: Die Ausführung von Tonstücken mit lauter Blass-Instrumenten.

Ausserdem unterscheidet man: Kirchenmusik, Conzert- oder Kammermusik, Militairmusik, und Tanzmusik.

Capitel I.

Einleitung.

§. 1.

Durch die Harmonielehre erwirbt man sich die Kenntnisse und Fertigkeiten, dass man die Töne nach den Regeln der musikalischen Grammatik regelmässig ordnen und verbinden kann. In theoretischer Hinsicht versteht man unter dem Worte „Generalbass" die gründliche Kenntniss der Harmonie nebst Befolgung der dazu gehörigen Regeln. Harmonielehre und Generalbasslehre werden daher nach diesen Definitionen so ziemlich einerlei Bedeutung haben. Das Wort „Generalbass" bedeutet jedoch in einem engern Sinne: Eine Basstimme, auf der die dazu gehörige Harmonie mit Ziffern angedeutet ist. Compositionslehre (oder Tonsetzkunst) reicht aber über die Kenntnisse in der Harmonie- und Generalbasslehre weit hinaus. Doch sind dem Componisten diese letzterwähnten Kenntnisse eine Hauptgrundlage, ohne die er nicht sicher als Componist stehen kann.

Ueber Klang oder Ton, Schall, reinen Ton.

§. 2.

Man hat bei dem Unterrichte in der Harmonielehre zu untersuchen: 1) was eigentlich ein Ton oder Klang ist; 2) wie ein reiner Ton entsteht, und 3) was ein bloser Schall ist. Schlägt man an einen elastischen Körper, so wird er in eine zitternde Bewegung gebracht, welche man Schwingungen (oder Vibrationen) nennt. Erfolgen diese Schwingungen nach der Beschaffenheit des elastischen Körpers regelmässig, dann entsteht ein Klang oder Ton, aber bei unregelmässigen Schwingungen entsteht nur ein Schall oder ein Geräusch. Ein Schall ist es z. B., wenn man in ein leeres Glas zu gleicher Zeit mehrere harte Körper wirft, oder wenn der elastische Körper bei dem Anschlage von andern Körpern berührt wird, wodurch keine regelmässigen Schwingungen Statt finden können. Ein Ton ist es, wenn sich ein Klang mit der Höhe oder Tiefe eines andern Tons vergleichen lässt. Wenn z. B. Jemand auf den Gedanken käme, ob sich der Ton, den man von irgend einer Glocke oder von einem andern elastischen Körper erhält, mit irgend einem Tone auf der Violine oder auf dem Clavier vergleichen lasse, so darf man nur untersuchen, ob sich auf der Violine oder auf dem Clavier ein Ton vorfindet, der dieselbe Höhe hat, wie die erwähnte Glocke klingt.

§. 3.

Von den schneller oder langsamer aufeinander folgenden Schwingungen eines elastischen Körpers hängt die Höhe oder Tiefe eines Tones ab, das heisst: je geschwinder die Schwingungen eines elastischen Körpers aufeinander folgen, desto höher wird der Ton, und je langsamer die Schwingungen werden, desto tiefer wird der Ton. Zu dem tiefsten Ton in der Musik gehören 32 Schwingungen in einer Secunde. Spannt man eine Saite auf einem musikalischen Instrumente immer mehr bei dem Anschlag der Saite an, so wird der Ton höher, weil die Schwingungen der Saite durch das stärkere Anspannen schneller aufeinander folgen. Jemehr man die Saite wieder abspannt, desto langsamer werden ihre Schwingungen, wodurch der Ton tiefer wird. Starke Saiten, welche eine gleiche Spannung und Länge mit einer schwächern Saite haben, geben gleichfalls einen tiefern Ton an. 2 Stahlsaiten, von einerlei Länge, aber nicht von einerlei Stärke, werden, wenn man an jede Saite 1 Pfund hängt, Töne von ungleicher Höhe geben, weil die Saiten nicht einerlei Stärke haben. Daraus folgt, dass zwei elastische Körper, welche zwar einerlei Länge, aber nicht einerlei Stärke haben, auch ungleiche Schwingungen hervor bringen, folglich nicht Töne von einerlei Höhe geben können.

§. 4.

Wenn bei einem elastischen Körper die Schwingungen in gleicher Geschwindigkeit und in einer bestimmten Zeit aufeinander folgen, so entsteht ein reiner Ton. Man zieht z. B. oft eine Saite auf die Violine, welche einen Ton hören lässt, der dem Gehör missfällt. Man sagt dann: der Ton ist nicht rein. Bei genauer Untersuchung der Saite wird sich zeigen, dass vielleicht die Saite an einem Ende stärker ist als an dem andern Ende. Oder es können kleine Knötchen auf der Saite sich befinden, wodurch verhindert wird, dass die Schwingungen der Saite von einem Ende bis zum andern nicht mit gleicher Geschwindigkeit auf einander folgen können.

Anmerkung. Die §§. 2, 3 u. 4 sind einzelne Theile aus der Akustik. Die Akustik ist nämlich ein Theil der Naturlehre und der Tonkunde und handelt von der Schalllehre und Klanglehre etc.

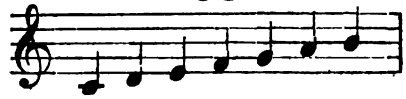
Capitel II.

Von den Tönen, Tonleitern und Tonarten.

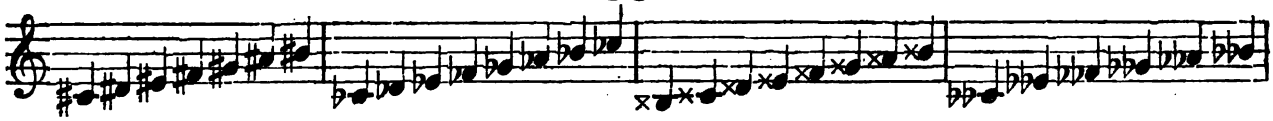
§. 5.

Man hat angegeben, dass man auf den Orgeln in ältern Zeiten keine andern Töne als c, d, e, f, g, a, b gehabt habe. Später habe man statt b den Buchstaben h gesetzt. Diese 7 Töne c, d, e, f, g, a, h nennt man die sieben Haupttöne, (das musikalische Alphabet). Haupttöne nennt man sie desshalb, weil alle andern Töne durch Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen von ihnen ihre Namen erhalten. Sie werden auch unabhängige Töne genannt, weil sie kein Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen nöthig haben. Setzt man ihnen aber Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen bei, so entstehen abhängige Töne, z. B.:

Unabhängige Töne.



Abhängige Töne.

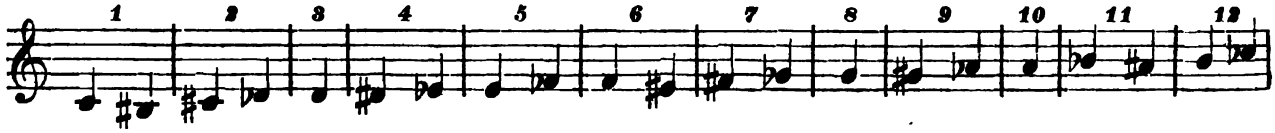


Man sieht hieraus, dass durch die einfachen und doppelten Versetzungszeichen unsere 35 Tonbenennungen entstanden sind.

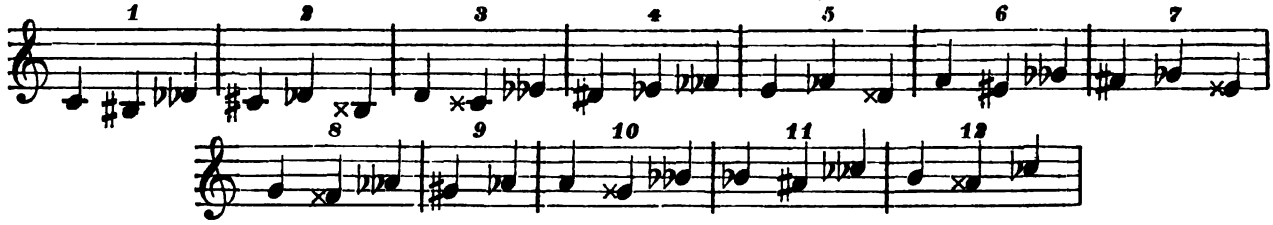
Da man gefunden hat, dass der 8. stufenmässig folgende Ton, nach den 7 unabhängigen Tönen, mit dem 1. Ton einen ähnlichen Klang hat, so hat man ihm auch die Benennung, welchen der Ton auf der ersten Stufe hat, gegeben, und bei jeder folgenden Octave dieselbe Tonbenennung der Tasten, von c an, wiederholt. Wollte man eine Saite ausspannen und den Ton, welchen sie hören lässt, c nennen, dann würde man, wenn diese Saite genau in die Hälfte getheilt würde, wieder c hören, aber 8 Töne oder eine Octave höher. Man würde ebenfalls wieder eine Octave bekommen, wenn die Hälfte der Saite wieder in die Hälfte getheilt würde nach dem Verhältniss 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. s. w.

§. 6.

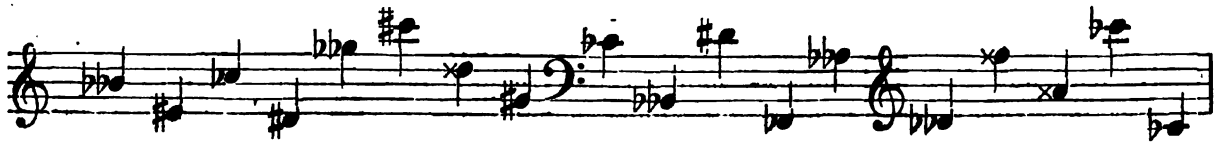
Diejenigen unabhängigen und abhängigen Töne mit einfachen Versetzungszeichen, welche nur eine Taste auf dem Clavier anzeigen, sind hier zwischen senkrechte Linien gestellt. Man wird finden, dass diese Tonbenennungen auf 12 Tasten auf dem Clavier angegeben werden können z. B.:



Auf gleiche Weise sind nun auch im Folgenden die Noten mit doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen hinzu gezogen z. B.:

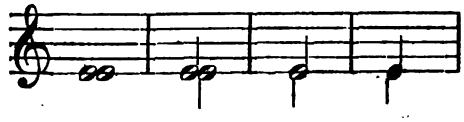


Hat sich der Schüler diese verschiedene Tastenbenennung durch vorstehende Darstellung zu eigen gemacht, dann mag derselbe die Tasten auf dem Clavier für nachstehende Notenbenennungen angeben.



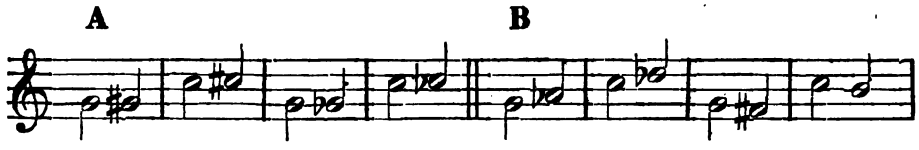
§. 7.

Wenn man zwei Töne miteinander vergleicht, so findet man, dass sie entweder eine gleiche oder ungleiche Höhe haben. Zwei Töne, welche eine gleiche Höhe haben, nennt man einen Einklang. Um einen Einklang zu hören, müsste man zwei Instrumente in gleiche Stimmung bringen und zu gleicher Zeit auf jedem Instrumente einen Ton von einer und derselben Höhe angeben, oder zwei Sänger müssten einen Ton von gleicher Höhe zu gleicher Zeit singen. Will man einen Einklang auf dem Notensystem darstellen, so setzt man zwei Noten auf eine und dieselbe Klangstufe, und macht bei der einen den Stiel auf- und bei der andern abwärts, oder man vereinigt das bei ein- und derselben Note, z. B.:

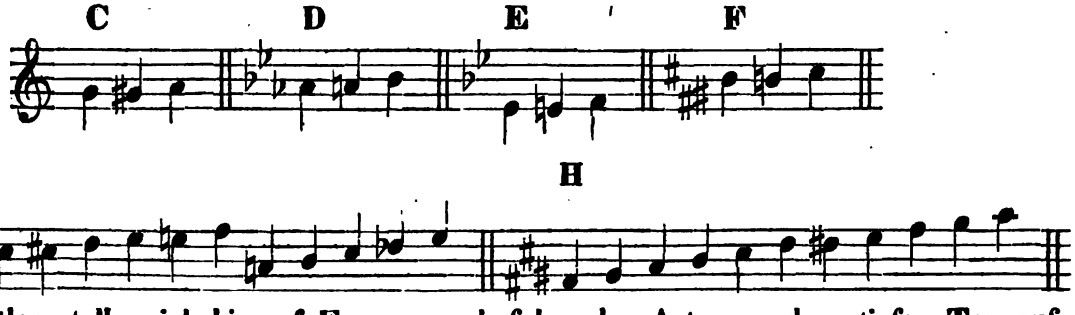


§. 8.

Die Töne, welche die kleinste Entfernung von einem Ton zum andern haben, nennt man halbe Töne. Der halbe Ton wird in den kleinen und grossen halben Ton eingetheilt. Der kleine halbe Ton befindet sich mit seinen Versetzungszeichen auf einer und derselben Klangstufe, wie bei A; der grosse halbe Ton hingegen befindet sich mit oder ohne Versetzungszeichen auf der 2. Klangstufe, bei B. Zu bemerken ist hierbei, dass man jede Klangstufe zur 1. machen kann.



Setzt man einen kleinen und einen grossen halben Ton zusammen, so entsteht ein ganzer Ton, bei C. Dieses Beispiel zeigt an, dass von g zu a ein ganzer Ton ist, weil ein kleiner und grosser halber Ton mit g und a verbunden ist. Eine solche Verbindung des kleinen und grossen halben Tones findet man auch bei D, E, F. Bei G und H unterscheide der Schüler die ganzen, die grossen und kleinen halben Töne von einander. Nur darf derselbe nicht vergessen, die bezeichnete Tonart dabei zu berücksichtigen.



Der Schüler stelle sich hierauf Fragen nach folgender Art, von dem tiefen Ton aufwärts gezählt:

Wie heisst der grosse halbe Ton von g? Wie heisst der kleine halbe Ton von d? Wie heisst der ganze Ton von b? etc. Wie viel ganze und halbe Töne liegen zwischen

d und g? Wenn man einen Ton angibt, der um 2 ganze Töne und einen grossen halben höher ist als f, wie heisst dieser Ton? Oder mit andern Worten: Wie heissen die Töne, die um einen ganzen Ton höher liegen als a, fis, es, b etc.

§. 9.

Eine stufenweise Folge von Tönen, welche von einem Tone aus bis zur Octave nach einem bestimmten Verhältniss fortschreiten, nennt man in der Musik eine Tonleiter (oder Scala). Man hat in der Musik dreierlei Tonleitern, nämlich 1) die diatonische; 2) die chromatische; 3) die enharmonische. Die diatonische Tonleiter wird in die Dur- und Moll-Tonleiter eingetheilt. In der Dur-Tonleiter, bei A, befinden sich die grossen halben Töne aufwärts von der 3. zur 4., und von der 7. zur 8. Stufe. Die grossen halben Töne sind auf- und abwärts mit einem einfachen ⌒ bezeichnet, bei A.

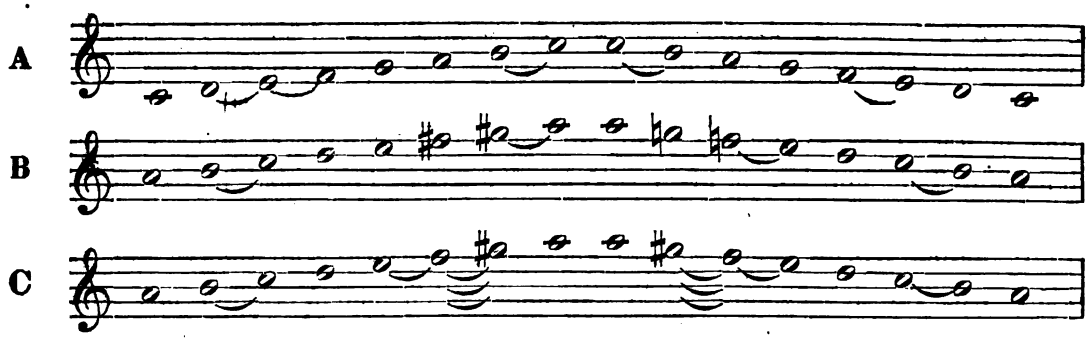
Die Molltonleiter wird aber in neuern theoretischen Schriften über Musik auf zweierlei Art dargestellt, wie bei B und C.

Anmerkung. Der Verfasser dieses Lehrbuchs ist wohl der Meinung, dass sich die neuere Art bei C sehr gut und mit vieler Wirksamkeit bei der harmonischen Fortschreitung, jedoch in einer gewissen Beschränkung, zu Grunde legen lässt. Er will sich aber das Urtheil nicht anmassen, dass man die ältere Molltonleiter, bei B, gänzlich entbehren könne; zumal da sie von der aeolischen Tonart abstammt. Sollte ihre Entfernung allgemein angenommen werden, so müsste auch der aufgestellte Satz, dass unsere diatonische Tonleiter stufenmässig aus ganzen und grossen halben Tönen zusammengesetzt ist, wegfallen. Nicht blos deshalb hat der Verfasser die alte Molltonleiter noch beibehalten, weil die Theoretiker über diese Tonleiter noch verschiedener Meinung sind, sondern man wird noch einige Gründe für ihre Beibehaltung weiter unten angegeben finden.

Manche Tonlehrer führen in ihren Lehrbüchern die ältere Molltonleiter, bei B, gar nicht mit an, sondern blos die neuere, bei C. In der ältern Art, bei B, findet man aufwärts die 6. und 7. Stufe erhöht, abwärts hingegen wieder erniedrigt.

Anmerkung. André (bekannt als Componist) sagt in seinem Werke der Tonkunst: Weil man der aeolischen Tonart, von der unsere Amoll-Tonleiter abstammt, eine der Durtonart ähnliche Schlussform geben wollte, so erhöhte man die 7. Stufe in der aeolischen Tonart aufwärts. Damit aber von f zu gis kein übermässiger Secundenschritt bestehen sollte, so erhöhte man deshalb auch die 6. Stufe aufwärts um einen kleinen halben Ton. Abwärts liess man es beim Alten.

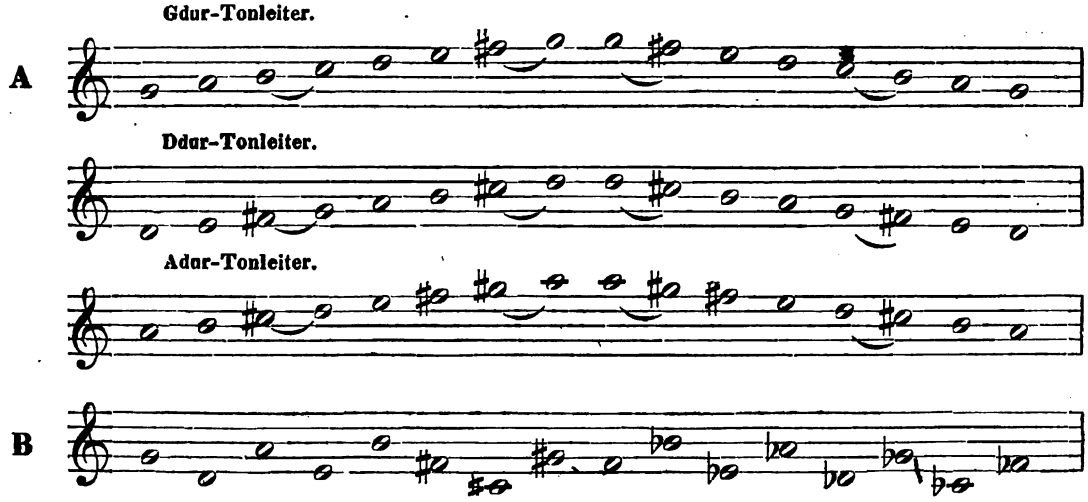
Uebrigens haben ja auch noch andere grosse Componisten das fis und g in der Molltonleiter gebraucht, und zu einer Zeit, wo man annimmt, dass die Musik ihren höchsten Glanzpunkt erreicht habe. Und haben das diese Componisten auch ausnahmsweise gethan, um die Stimmenführung fliessender und sangbarer zu machen, so muss man doch die Tonleiter kennen, wenn es ausnahmsweise geschehen soll, und dazu möge man hier die alte Molltonleiter ansehen. Ich glaube aber fast, dass man auch schon zu Haydn's, Mozart's und Beethoven's Zeiten beiden Molltonleitern gleiches Recht widerfahren liess. Ich möchte sogar glauben, dass beide zum Vortheil der Compositionen für Molltonarten sein können, so dass vielleicht die Molltonleiter bei C mehr zur Andeutung von Schmerz und Klage und jene bei B mehr zur Andeutung von Geduld und frommer Ergebung geeignet sei. Das Uebrige wird man unten bei dem Sitz der Akkorde und bei der Harmonisirung der Tonleitern angegeben finden. Die chromatische und die enharmonische Tonleiter werden ebenfalls weiter unten erklärt und angewendet.



Die versetzte Durtonleiter.

§. 10.

Der Schüler hat nun hierauf die Dur-Tonleiter, bei A im vorhergehenden § (welche auch die grosse Tonleiter genannt wird), nach demselben Verhältniss ihrer auf- und absteigenden Töne, wie bei A angegeben ist, 16mal zu versetzen, dazu bei B die 1. Stufen alle nach der Ordnung angegeben sind; (denn der Ton, mit welchem eine versetzte Tonleiter anheben oder anfangen soll, ist ebenfalls wieder 1. Stufe). Doch dürfen zur bessern Einsicht des Schülers vorne die zu einer Tonart gehörigen wesentlichen Versetzungszeichen nicht angegeben werden, sondern es geschieht so, wie bei A. Der Schüler muss sich daher bei dieser Ausarbeitung so viele Linien-Systeme ziehen, als Noten für die 1. Stufe bei B angegeben sind. Derselbe muss sich auch ferner bei dieser Ausarbeitung an die doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen erinnern, weil diese z. B. bei den Tonleitern gisdur und fesdur angewendet werden müssen.



Ist der Schüler mit dieser Aufgabe fertig, dann vergleiche derselbe seine versetzten Tonleitern mit denen auf Tab. I. Nro. 1.

Diejenigen Tonleitern, welche durch dieselben Tasten auf dem Clavier ausgeführt werden, obgleich mit andern Notenbenennungen, werden nur für Eine gezählt. Hieraus sieht der Schüler, dass wir dem Klange nach in der Musik nur 12 Durtonleiter haben

und dass desswegen die Tonleiter oben bei A im §. 9 die diatonische Normal-Tonleiter genannt wird, weil sie zur Norm (oder Muster) bei Versetzungen dient.

Der Schüler beantworte sich hierauf folgende und ähnliche Fragen: Wo liegen die halben Töne in der Adur-Tonleiter? Wo in der Hdur-Tonleiter? Wie viel ganze Töne sind in der Fdur-Tonleiter von g bis c? Wie viel halbe Töne sind in der Bdur-Tonleiter von b bis es? Wie heist die Dur-Tonleiter mit 6 Kreuzen? etc. Damit der Schüler nicht zu lange aufgehalten werde, bald zu den einfachsten Accordverbindungen auf dem Clavier zu gelangen, was für den Schüler nicht nur eine angenehme Veränderung, sondern auch eine sehr nützliche Uebung ist, so wird die Versetzung der verschiedenen Moll-Scalen später vorgenommen.

§. 11.

Unter Tonart versteht man den Sitz der ganzen und grossen halben Töne nach der bestimmten Ordnung, wie sie in der diatonischen Tonleiter aufeinander folgen. Unter dem Grundton einer Tonart (Tonica) versteht man den ersten Ton einer diatonischen Tonleiter (nach unserer jetzigen Musik), welcher einem Tonstücke zum Grunde liegt. Oben, §. 6, ist gezeigt worden, dass durch die einfache Erhöhung und Erniedrigung der 7 unabhängigen Töne 21 verschiedene Tonbenennungen entstanden sind, wofür 12 Tasten auf einem Clavier-Instrument befindlich sind. 9 Tasten davon haben zweierlei Benennungen; allein man hat davon bei jeder Taste nur Eine Benennung zur Tonart gewählt und zwar diejenige, welche die wenigste Vorzeichnung bei sich führt. Um die Schüler davon zu überzeugen, müsste man die obigen 21 verschiedenen Tonbenennungen, welche auf 12 Tasten angegeben werden, erst zu Grundtönen diatonischer Dur-Tonleitern machen, wodurch also 21 Tonleitern gebildet werden, doch so, dass diejenigen Tonleitern, welche von einer Taste anheben, immer neben einander gestellt werden. Dann würden die Schüler die 12 Durtonarten, welche die wenigsten Vorzeichnungen haben, selbst angeben können. Da man nun dasselbe mit der Normal-Molltonleiter vornahm, so wird sich auf diese Weise der Schüler überzeugen können, dass dadurch unsere 24 Tonarten, nämlich 12 Dur- und 12 Molltonarten entstanden sind.

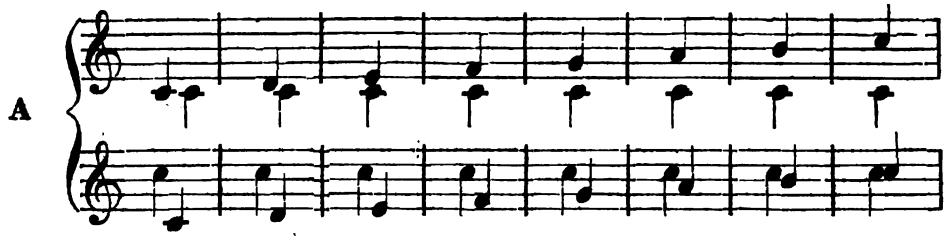
Capitel III.

Von den Intervallen.

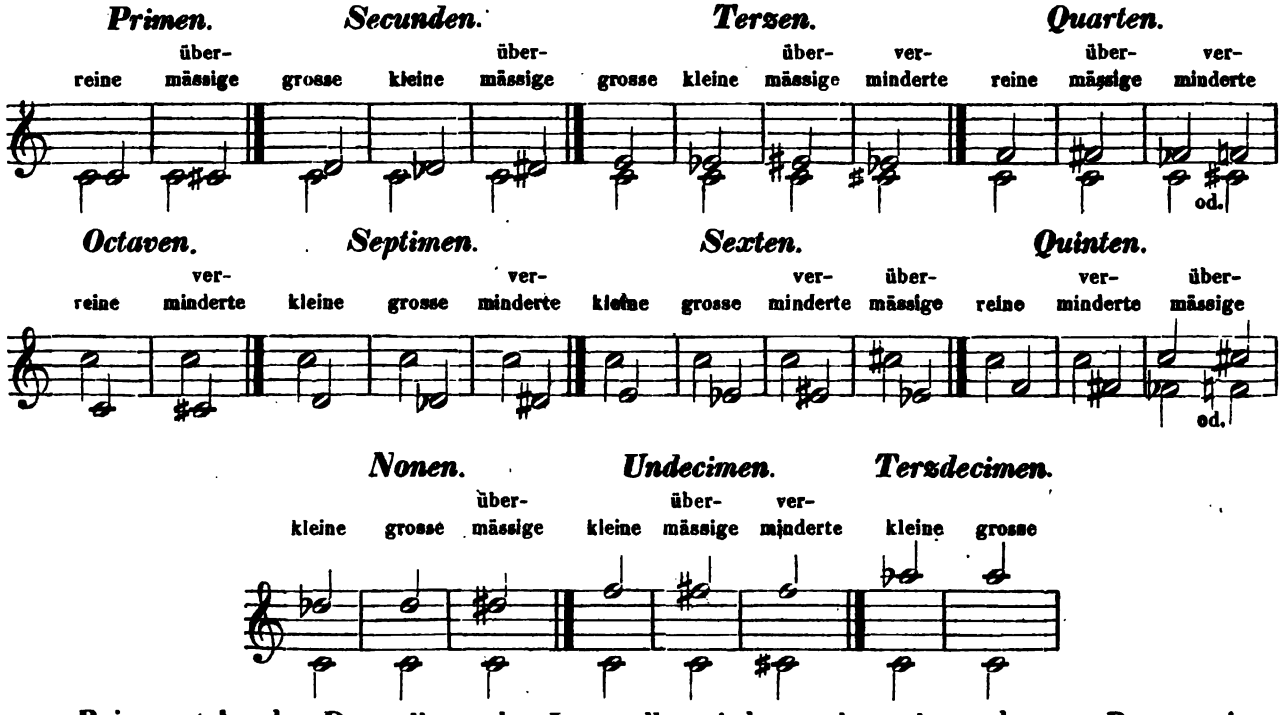
§. 12.

Das Verhältniss zweier Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe, oder den Zwischenraum, welcher zwischen zwei Tönen Statt findet, nennt man in der Musik ein Intervall. Die Berechnung eines solchen Klangverhältnisses beginnt man immer mit dem tiefern Ton. Von den Klangstufen erhalten die Intervalle ihre Hauptbenennung. Die Primen stehen auf der 1. Klangstufe, die Secunden auf der 2., die Terzen auf der 3., die Quärten auf der 4.,

die Quinten auf der 5., die Sexten auf der 6., die Septimen auf der 7., die Octaven auf der 8., die Nonen auf der 9., die Undecimen auf der 11. und die Terzdecimen auf der 13. Stufe. Da man jede Klangstufe zur 1. machen kann, so folgt daraus, dass auch die Primen auf jeder Klangstufe stehen können. Wenn man den tiefern Ton eines Intervalls eine Octave höher setzt, welches man eine Umkehrung der Intervalle nennt, so entstehen aus Primen Octaven, aus Secunden Septimen, aus Terzen Sexten, aus Quarten Quinten, aus Quinten Quarten, aus Sexten Terzen, aus Septimen Secunden, aus Octaven Primen, wie bei A.



Die Nonen, Undecimen und Terzdecimen können nicht, wie obige Intervalle, umgekehrt werden, weil sie den Umfang einer reinen Octave überschreiten. Die Verschiedenheit sämmtlicher Intervalle ist nach folgender Uebersicht zur leichtern Erlernung dargestellt, z. B.:



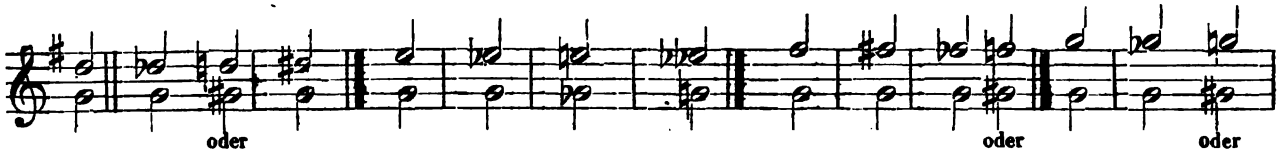
Bei vorstehender Darstellung der Intervalle wird man bemerken, dass z. B. aus einer kleinen Terz durch die Umkehrung eine grosse Sexte, und aus einer grossen Terz eine kleine Sexte entstanden ist, dass ferner aus einem verminderten Intervall durch die Umkehrung ein übermässiges, und aus einem übermässigen Intervall ein vermindertes entstanden ist, und dass die Intervalle, welche rein genannt werden, auch bei der Umkehrung reine Intervalle bleiben. Der Schüler übe sich nun in der Darstellung verschiedener Intervalle, wie bei B, mit wesentlicher Tonartbezeichnung.

B. *Primen.* *Secunden.* *Terzen.* *Quarten.*

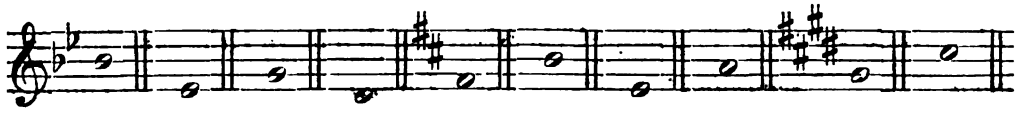
reine überm. grosse überm. kleine grosse kleine übermässige vermind. reine übermässige verminderte

Quinten. *Sexten.* *Septimen.* *Octaven.*

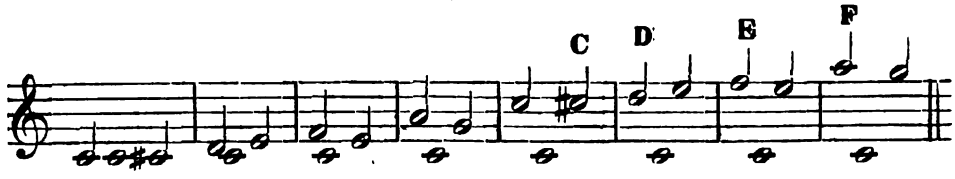
reine verminderte übermässige grosse kleine übermässige vermind. kleine grosse vermind. reine verminderte



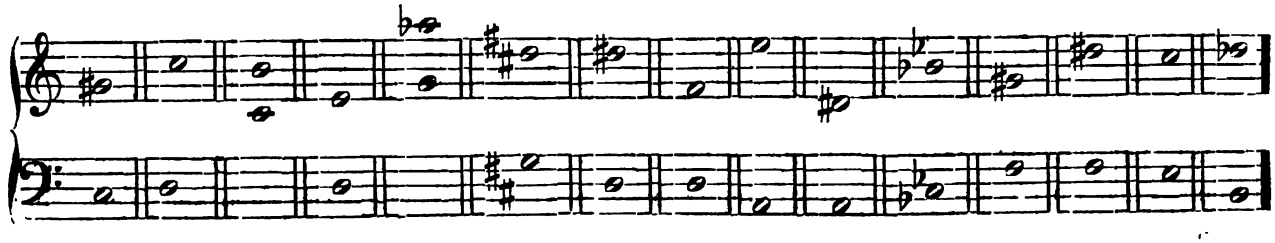
Der Schüler untersuche fleissig, aus wie viel halben Tönen jedes verschiedene Intervall besteht. Auch zu den folgenden Tönen gebe derselbe die verschiedenen Intervalle an, und übe sich überhaupt in der Intervallen-Kenntniss so lange fort, bis er besonders die verschiedenen Terzen, Quarten, Quinten und Septimen schnell unterscheiden gelernt hat



Bei C in folgender Darstelung denkt man sich das cis als eine um eine Octave erhöhte übermässige Prime, bei D denkt man sich die Note d als eine um eine Octave erhöhte Secunde u. s. w. Die Note d bei D steht zwar auf der 9. Stufe, der Schüler hat sich aber jetzt dieses d noch nicht als eine None, das f bei E nicht als eine Undecime, und das a bei F nicht als eine Terzdecime zu denken, sondern erst bei der Lehre von Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorden wird der Schüler die Secunde von der None, die Quarte von der Undecime und die Sexte von der Terzdecime unterscheiden lernen.



Der Schüler gebe hierauf die Verschiedenheit nachstehender Intervalle an.



§. 13.

Sämmtliche angegebene Intervalle werden in Konsonanzen (wohlklingende, oder das Gehör beruhigende) und in Dissonanzen (übelklingende, oder das Gehör beunruhigende) eingetheilt. Zu den Konsonanzen rechnet man die reine Prime, die reine Octave, die reine Quarte, die reine Quinte, die kleine und grosse Terz, und die kleine und grosse Sexte. Zu bemerken ist jedoch, dass die reine Quarte in gewissen weiter unten angegebenen Fällen auch als Dissonanz behandelt wird. Die Konsonanzen, wie die Dissonanzen, werden in vollkommene und unvollkommene eingetheilt. Vollkommene Konsonanzen sind solche Intervalle, welche das Gehör am meisten beruhigen. Dahin gehören: die reine Prime, die reine Octave, die reine Quinte und reine Quarte. (Zu bemerken ist hierbei, dass die reine Quarte von manchen Tonlehrern für eine unvollkommene Konsonanz erklärt wird.) Zu den Dissonanzen, d. h. solchen Intervallen, welche das Gehör beunruhigen, gehören: die übermässige Prime, die verminderte Octave, die kleine Secunde, die grosse Septime, die grosse Secunde, die kleine Septime, die verminderte Terz und übermässige Sexte, die verschiedenen Nonen, Undecimen und Terzdecimen. Dissonanzen, welche, wenn sie auf dem Clavier angeschlagen werden, eben so klingen wie Konsonanzen, nennt man alterirte Dissonanzen, weil sie oft zu enharmonischen Verwechselungen, wie man weiter unten sehen wird, gebraucht werden. Dahin gehören: die übermässige Secunde, die verminderte Septime, die übermässige Terz, die verminderte Sexte, die verminderte Quarte und die übermässige Quinte.

§. 14.

Es ist schon erwähnt worden, dass eine Saite immer höher klingt, je geschwinder ihre Schwingungen aufeinander folgen. Saiten von gleicher Länge und Dicke werden, wenn man an jede z. B. ein Gewicht von 2 Pfund hängt, in einem gewissen Zeitraum eine gleiche Anzahl Schwingungen hervorbringen, wodurch man den Einklang (oder die reine Prime) hören würde. Deshalb kann man auch der reinen Prime das am leichtesten zu fassende Verhältniss der Gleichheit beilegen, wie 1 zu 1. Stellt man sich dieselben 2 Saiten vor, wovon aber eine Saite um die Hälfte verkürzt und ihr dasselbe Gewicht wieder angehängt würde, so würde die verkürzte Saite in einem gewissen Zeitraum 2 Schwingungen machen, während die andere Saite nur Eine Schwingung macht. Da die verkürzte Saite die Octave hören lässt, so kann man auch der Octave das Verhältniss wie 2 zu 1 oder wie 1 zu 2 beilegen, wenn man sich unter 1 den tiefern und unter 2 den höhern Ton vorstellt. Das Verhältniss der reinen Quinte ist wie 2 zu 3; der untere Ton macht 2 Schwingungen, während der obere 3 macht. Die reine Quarte, welche eine Umkehrung von der reinen Quinte ist, hat folglich das Verhältniss wie 3 zu 4. Die grosse Terz hat das Verhältniss wie 4 zu 5, die kleine Sexte folglich wie 5 zu 8. Die kleine Terz hat das Verhältniss wie 5 zu 6; die grosse Sexte folglich wie 6 zu 10, (oder wie 3 zu 5). Wenn ein tieferer Ton 9 Schwingungen in einem gewissen Zeitraum macht, während ein anderer 10 Schwingungen macht, so lässt sich die grosse Secunde hören, die also schon eine Dissonanz ist. In folgender Darstellung wird man die Schwingungs-Verhältnisse der Töne zu einander geordneter dargestellt finden:

Konsonanzen.

Voll-kommene.	Der Einklang	c	zu	c	wie	1	zu	1.
	Die reine Octave	c	„	c	„	1	„	2.
	„ reine Quinte	c	„	g	„	2	„	3.
	„ reine Quarte	c	„	f	„	3	„	4.
Unvoll-kommene.	Die grosse Terz	c	zu	e	wie	4	zu	5.
	„ kleine Terz	c	„	es	„	5	„	6.
	„ kleine Sexte	c	„	as	„	5	„	8.
	„ grosse Sexte	c	„	a	„	6	„	10, oder 3 „ 5.

Dissonanzen.

Die	kleine Septime	c	zu	b	wie	5	zu	9.	Die	vermind. Octave	c	zu	ces	wie 25 zu 48.
„	grosse Secunde	c	„	d	„	9	„	10.	„	übermäss. Quarte	c	„	fis	„ 32 „ 45.
„	grosse Septime	c	„	h	„	8	„	15.	„	vermind. Quinte	c	„	ges	„ 45 „ 64.
„	kleine Secunde	c	„	des	„	15	„	16.	„	überm. Secunde	c	„	dis	„ 64 „ 75.
„	übermäss. Quinte	c	„	gis	„	16	„	25.	„	vermind. Septime	c	„	bb	„ 75 „ 128.
„	übermäss. Prime	c	„	cis	„	24	„	25.	„	übermäss. Sexte	c	„	ais	„ 128 „ 225.
„	vermind. Quarte	c	„	fes	„	25	„	32.	„	vermind. Terz	cis	„	es	„ 225 „ 256.

Hieraus sieht man deutlich, dass gerade die vollkommenen Konsonanzen das am leichtesten zu fassende Verhältniss hinsichtlich der Vibration ihrer Töne zu einander haben, und dass in dieser Hinsicht bei den Dissonanzen das am schwersten zu fassende Schwingungsverhältniss Statt findet. Daher kommt es eben, warum die vollkommenen Konsonanzen das am meisten beruhigende Gefühl oder die meiste Ruhe auf unser Gehör bewirken. Denn desto beruhigender wird der Zusammenklang, je öfter die Schwingungen zweier Saiten zusammentreffen, und je seltener dieses geschieht, desto widerstrebender wird der Ton auf unser Gehör einwirken. Daher kommt auch das Wohlbehagen, ein rein gestimmtes Clavier zu hören. Sehr begreiflich ist es also, warum unser Gehör das Schwingungs-Verhältniss der Dissonanzen schwerer aufzufassen vermag, und darauf beruht der Unterschied zwischen einer Konsonanz und einer Dissonanz. Eine hierauf gegründete Folgerung findet man in diesem Lehrbuch bei der Verbindung konsonirender Dreiklänge.

Capitel IV.

Verbindung der Intervalle zu Accorden.

§. 15.

Eine regelmässige Verbindung der Intervalle über einander heisst ein Accord. Da Konsonanzen mit Konsonanzen und Konsonanzen mit Dissonanzen über einander verbunden werden, so theilt man die Accorde in konsonirende und dissonirende ein. Alle konsonirenden und dissonirenden Accorde werden wieder eingetheilt:

I. in Grund- oder Stamm-Accorde, und

II. in umgekehrte oder abgeleitete Accorde (Verwechselungen).

Grund- oder Stamm-Accorde haben wir 3, nämlich:

a. den konsonirenden Dreiklang, bei A und B;
b. den dissonirenden Dreiklang, bei C und D, und
c. den Septimenaccord, bei E.

Setzt man über irgend einen Ton die Terz und Quinte, so entsteht der Dreiklang, wie bei A, B, C, D. Einen Dreiklang, dessen sämmtliche Intervalle zu den Konsonanzen gezählt werden, nennt man einen konsonirenden Dreiklang, bei A. und B. Dreiklänge hingegen, darinnen sich dissonirende Intervalle befinden, nennt man dissonirende Dreiklänge, wie bei C, D. Ein Septimenakkord entsteht, wenn über die Quinte des Dreiklangs noch eine Terz gesetzt wird, die gegen den Grundton eine Septime ist, bei E. In der Harmonielehre und beim Generalbassunterricht deutet jede einzelne Note in einem Accord eine Stimme an. Einen Accord, welcher aus 3 Stimmen besteht, nennt man daher einen 3stimmigen Accord. Besteht ein Accord aus 4 Tönen, so wird er ein 4stimmiger Accord genannt etc.

Konsonirende Dreiklänge haben wir 2, nämlich:

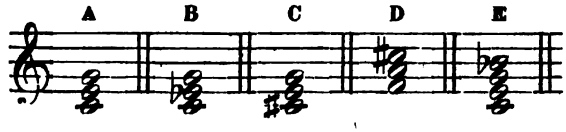
1. den Dreiklang mit der grossen Terz und reinen Quinte (Dur) bei A;
2. den Dreiklang mit der kleinen Terz und reinen Quinte (Moll) bei B.

Dissonirende Dreiklänge haben wir ebenfalls 2, nämlich:

1. den Dreiklang mit der kleinen Terz und verminderten Quinte, bei C;
2. den Dreiklang mit der grossen Terz und übermässigen Quinte, bei D.

Den bei C nennt man den verminderten Dreiklang (wegen der darinnen befindlichen verminderten Quinte).

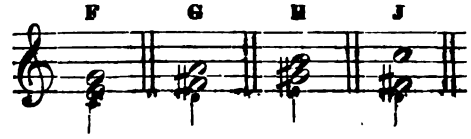
Den bei D nennt man den übermässigen Dreiklang (wegen der darinnen befindlichen übermässigen Quinte).



Anmerkung. In manchen Lehrbüchern werden nur 2 Grundaccorde aufgeführt. Der erste ist der Dreiklang und der zweite der Septimenaccord. Manche Tonlehrer vereinigen nämlich den konsonirenden und dissonirenden Dreiklang in einem Grund- oder Stamm-Accord. Da aber aus konsonirenden Dreiklängen konsonirende, und aus dissonirenden Dreiklängen dissonirende Accorde abgeleitet werden, da ferner die dissonirenden Dreiklänge und ihre Umkehrungen eine ganz andere Fortschreitung und Verdoppelung haben, als die konsonirenden Dreiklänge und ihre Umkehrungen, so führt man richtiger die 2 konsonirenden und die 2 dissonirenden Dreiklänge als verschiedene Stamm-Accorde auf.

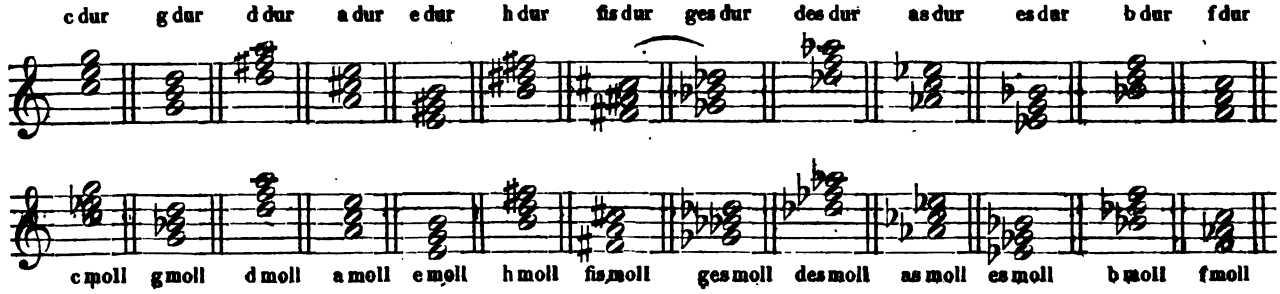
Grund- oder Stamm-Accorde sind solche, von welchen die umgekehrten (oder abgeleiteten) Accorde entspringen. Jeden Grund- oder Stamm-Accord erkennt man an seinem terzenweisen Bau, wozu selbst die Natur durch die Sympathie der Töne den Weg gezeigt hat. Unter Sympathie der Töne versteht man Folgendes: Giebt man z. B. den Ton einer leeren Saite auf einer guten Violine mit dem Violinbogen stark an, so klingt die Octave und Quinte leise mit. Giebt man ferner auf einer guten Violine 2 Töne zu gleicher Zeit mit dem Violinbogen stark an, etwa die Töne e und g bei F, fis und a bei G, gis und h bei H, so klingt bei F das untere c, bei G das untere d, und bei H das untere e mit. Giebt man zu gleicher Zeit die beiden Töne fis und c bei J auf einer guten Violine an, dann klingt sogar das untere d mit, wodurch sich also eine Septime hören lässt. Zur Sympathie der Töne verdient noch Folgendes bemerkt zu werden: Ein stark angegebener

Ton auf irgend einem Instrument in der Nähe eines rein gestimmten Claviers wird auch auf diesem Clavier nachklingen.

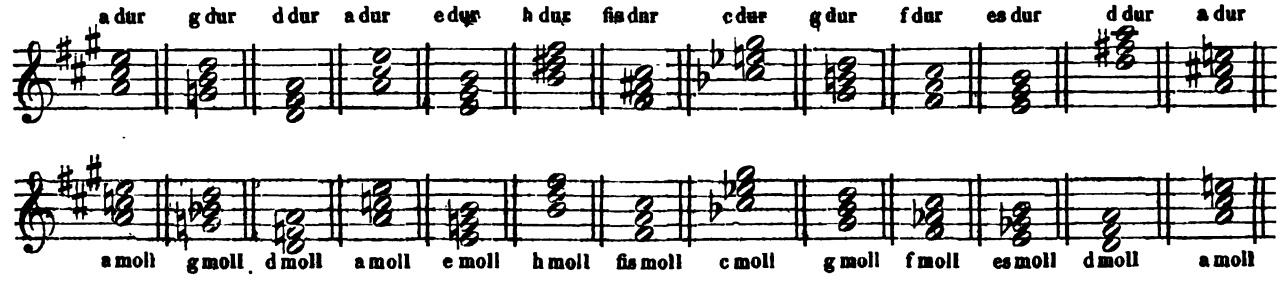


Bildung konsonirender Dreiklänge.

Ein konsonirender Dreiklang bekommt die Benennung desjenigen Tones, über welchen die Terz und Quinte gesetzt wird, wozu noch die Bemerkung oder Andeutung kommt, ob er ein Dur- oder ein Moll-Dreiklang ist. Die Dur- und Moll-Dreiklänge hat der Schüler auf folgende Weise auf allen verschiedenen Tonbenennungen, welche unsern 24 Tonarten zu Grunde liegen, anzugeben.



Man gehe hierauf durch Versetzungszeichen mehre Tonarten an, und bilde auf dieselbe Weise Dur- und Moll-Dreiklänge, z. B.:

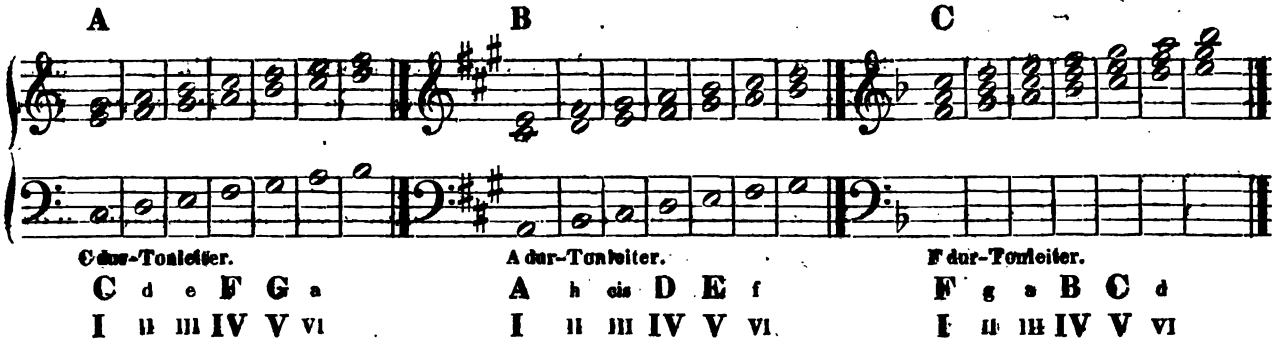


§. 16.

Es ist nothwendig, zu wissen, wo wenigstens die Grund- oder Stamm-Accorde ihren Sitz haben; das heisst: auf welchen Stufen der diatonischen Tonleiter die Grund-Accorde gebraucht oder angewendet werden können. Die diatonische Tonleiter dient ihnen gleichsam als eine Stütze oder Grundlage, auf der sie ruhen, oder stehen können. Wir richten jetzt vorläufig unsere Aufmerksamkeit auf die konsonirenden Grund-Accorde, und untersuchen, wo diese auf den Stufen einer diatonischen Tonleiter ihren Sitz haben, (wo sie vorkommen oder angewendet werden können). Da oben §. 9 bereits dargethan ist, dass eine diatonische Tonleiter eine bestimmte Tonart ausdrückt, so wird man sich, nach dem

Gesagten, den Gebrauch oder die Anwendung der genannten Accorde in einer bestimmten Tonart schon einigermassen erklären können. Unten bei A sieht man, dass dort auf der C dur-Tonleiter die konsonirenden Grund-Accorde ihren Sitz auf der 1., 2., 3., 4., 5. und 6. Stufe haben. Die Dur-Dreiklänge sind (der Abkürzung wegen) mit grossen, und die Moll-Dreiklänge mit kleinen Buchstaben angedeutet. Die grossen römischen Ziffern bezeichnen nicht allein die Dur-Dreiklänge, sondern auch die Stufen, wo die Dur-Dreiklänge ihren Sitz haben, und die kleinen römischen Ziffern zeigen die Stufen an, wo Moll-Dreiklänge ihren Sitz haben. Auf der 7. Stufe der diatonischen Dur-Tonleiter hat ein verminderter Dreiklang seinen Sitz. Bei Aufstellung der Moll-Tonleiter wird derselbe mehr berücksichtiget.

Sitz der leitereigenen Dreiklänge auf der Durtonleiter.



Leitereigene Accorde sind solche, welche nur aus solchen Tönen bestehen, die eine Tonleiter (oder Tonart) vorschreibt. Leiterfremd sind also alle die zufällig erhöheten Töne, welche nicht zu den Tönen gehören, welche eine Tonart vorschreibt. Bei B und C findet man eine Versetzung der Dur- und Moll-Dreiklänge auf die A dur- und F dur-Tonleiter.

Wenn Accorde, ganze Choräle und andere Tonstücke höher oder tiefer in andere Tonarten versetzt werden, so nennt man dies in der Musik eine Transposition.

Wenn der Bass von der 7. zur 8. Stufe steigt, dann wird diese Stufe wieder zur 1. Stufe.

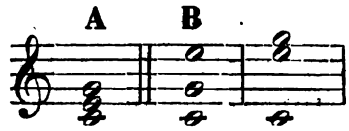
Der Schüler stelle sich hierauf folgende Fragen: Wenn z. B. in der D dur-Tonleiter Dreiklänge auf der 4., 2., 6. etc. Stufe stehen, welche davon sind Dur- und welche sind Moll-Dreiklänge?

Kann sich das der Schüler nicht schnell genug aus dem Kopfe beantworten, so muss er sich verschiedene Dur-Tonleiter in sein Ausarbeitungsbuch schreiben und das schriftlich so lange bearbeiten, bis er es sich schnell aus dem Kopfe beantworten kann. Grundnote (oder Grundton) ist der tiefste Ton eines jeden Accords, mag er in der Harmonielehre heissen, wie er will.

§. 17.

Enge und zerstreute Harmonie.

Wenn die Intervalle bei 3stimmigen Accorden dem Grundtone am nächsten stehen, so nennt man es enge Harmonie, bei A. Ist das nicht der Fall, so ist es zerstreute oder getheilte Harmonie, bei B.



Für den Schüler befindet sich auf Tab. I Nro. 2 eine praktische Uebung, welche gut auf dem Clavier eingeübt werden muss.

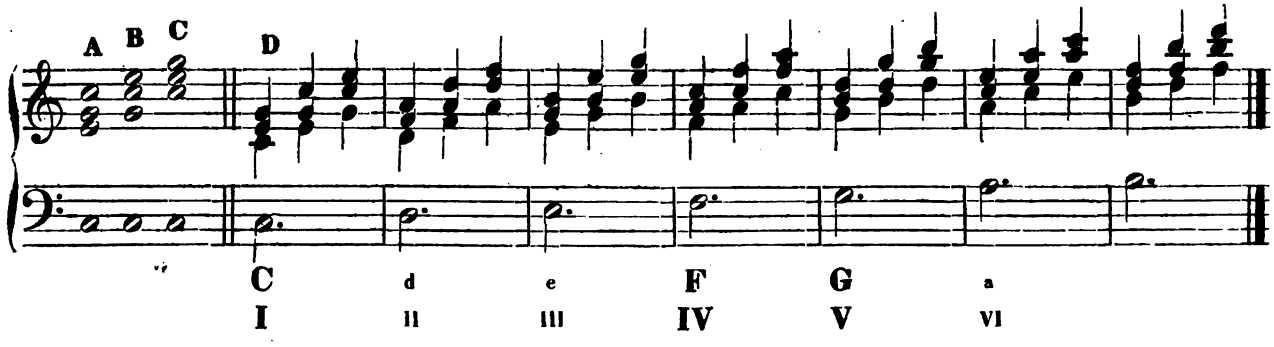
Hierauf folgt die Aufgabe auf Tab. II Nro. 3, dazu der Schüler die im 16 §. angegebene Bezeichnung der Accorde durch Buchstaben und Ziffern zu setzen hat.

§. 18.

Verdoppelung der Intervalle.

Ein Dreiklang enthält seiner Natur nach nur 3 verschiedene Töne, und deshalb nennt man diese Accorde Dreiklänge, wenn auch ein Ton 2mal vorhanden ist. Da gewöhnlich die Accorde 4stimmig genommen werden, so muss ein Intervall in einen Dreiklang 2mal genommen (oder verdoppelt) werden. Bei A, B, C ist der Grundton verdoppelt oder 2mal genommen.

Wenn ein Dreiklang durch die Verdoppelung des Grundtons 4stimmig gemacht wird, so kann er in 3 verschiedene Lagen gestellt werden, bei A, B, C. Die Quintenlage ist es, wenn man die Quinte zur obern Stimme macht, bei C. Steht die Octave in der obern Stimme, so ist es die Octavenlage, bei A, und setzt man die Terz zur obern Stimme, so erhält man die Terzenlage, bei B. Bei D ist der Sitz der Dreiklänge auf der Cdur-Tonleiter auch 4stimmig angegeben mit verdoppeltem Grundton und in allen Lagen.



Für den Schüler befindet sich auf Tab. II Nro. 4 ein Uebungsbeispiel, welches er auf dem Clavier ebenfalls gut einüben muss, bis diese Uebung ohne Stocken gespielt werden kann.

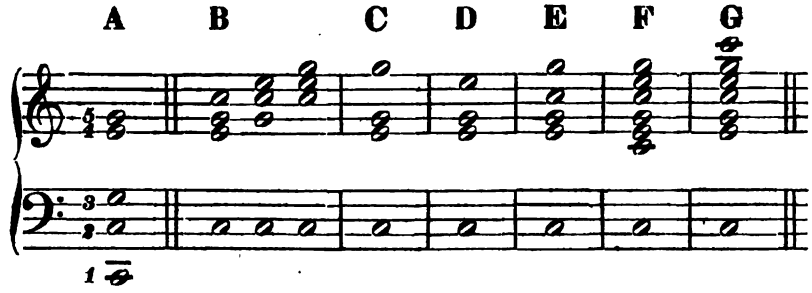
Nro. 5 auf Tab. III ist eine Aufgabe, um die fehlende Bezeichnung der Accorde, nach angegebener Weise von dem Schüler in seinem Ausarbeitungsbuch angeben zu lassen. In dieser Aufgabe hat sich der Schüler den Sitz des angegebenen Accords, nach den dort angegebenen Tonart-Vorzeichnungen zu denken.

§. 19.

Erinnern wir uns an die Verhältnisse der Intervalle hinsichtlich ihrer Schwingungen, so finden wir, dass selbst die Natur einen Wink giebt, welche Intervalle sich zur

Verdoppelung am besten schicken, indem grade die Intervalle, bei welchen das Verhältniss ihrer Schwingungen am leichtesten zu fassen ist, auch zur Verdoppelung am besten geeignet sind. Dieses lässt sich aus der Uebereinanderstellung der Töne unten bei A sehr deutlich erklären. Denkt man sich nämlich unter dieser Zusammenstellung von Tönen einen Dreiklang, welcher durch den Grundton und die Quinte 6stimmig geworden ist, so findet man, dass der Grundton 2mal, die Quinte nur 1mal, und die Terz gar kein Mal verdoppelt ist. Daraus sieht man also, dass der Grundton eines konsonirenden Grund-Accords zur Verdoppelung den Vorzug vor der Quinte hat, und diese hat zur Verdoppelung wieder den Vorzug vor der Terz.

Wenn ein Choral oder sonst ein Musikstück aus 4 Stimmen bestehen soll, so muss daher ein Intervall im Dreiklang und in seinen Umkehrungen verdoppelt werden. Im konsonirenden Dreiklang wird daher die Verdoppelung bei B der Verdoppelung bei C vorgezogen, und die Verdoppelung bei C hat den Vorzug vor der Verdoppelung bei D. Die Verdoppelung bei B ist daher der 1., bei C der zweite und bei D der 3. Rang.



Soll ein Dreiklang 5stimmig gemacht werden, so ist die Quinte, als 2. Rang, das geeignetste Intervall dazu. Soll er 6stimmig werden, dann kommt die Terz hinzu, und soll er 7- oder noch mehrstimmig werden, alsdann fängt man mit der Octave nach derselben Ordnung wieder von Neuem an. Intervalle verdoppeln heisst also: ein Intervall in 2 oder mehrern Stimmen zugleich angeben. Nur ist dabei zu merken, dass der Leitton auf der 7. Stufe der Tonleiter, wenn er auch als Konsonanz erscheint, bei 4stimmigen Accorden gar nicht verdoppelt werden darf. Nur bei sehr vollstimmigen Accorden kann derselbe verdoppelt werden.

Anmerkung. Scheint es doch, als wenn manche Harmonielehrer wenig oder gar kein Gewicht auf die Verdoppelung der Intervalle legen. Ist doch die Verdoppelung der Intervalle für solche Componisten, welche für eine vielstimmige Musik componiren wollen, so wichtig. Man componirt Orgelstücke, worinnen sich vollgriffige Accordefolgen befinden; man spielt die Choräle z. B. bei freudigen Festen vollstimmiger, als zu einer andern Zeit; man sieht sich vielleicht genöthigt, einem 4stimmigen Choral eine Begleitung von Clarinetten, Horn, Trompeten, Fagotten, Posaunen u. s. w. zu geben. Man componirt 5-, 6-, 7- und 8stimmige Gesänge; und giebt es nicht auch geniale Köpfe unter den Schullehrern, welche sich sogar getrauen, eine Kirchenmusik oder andere kirchliche Compositionen zu fertigen? Hab' ich doch so manchen ausgesetzten Choral gesehen, worin bei dem Aushalt einer Strophe die grosse Terz verdoppelt war. Diese Verdoppelung klingt an sich schon etwas hart, wenn die verdoppelte Terz auch nicht als leitereigener Leitton angesehen wird. Wie auffällig ist es vollends, wenn diese verdoppelte Terz der leitereigene Leitton ist. Unerträglich wird es aber dann, wenn diese verdoppelte grosse Terz so nahe beim tiefern Basstone liegt, während die übrigen Stimmen unverhältnissmässig hohe Tonlagen haben.

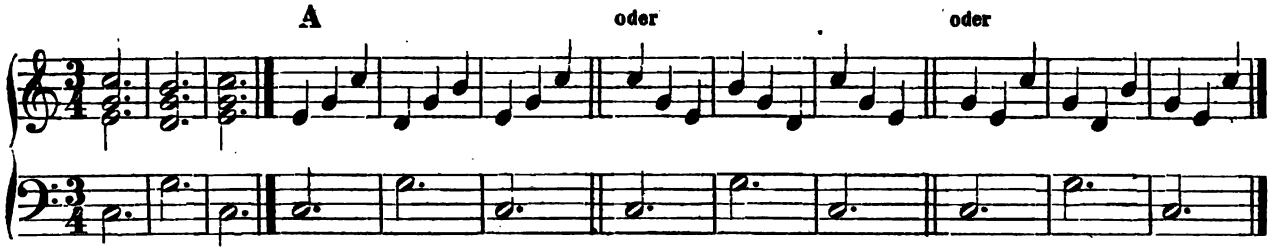
§. 20.

Man fühlt, dass ein Dreiklang ohne Terz für das Gehör unbefriedigend und leer klingt, und dass eher irgend ein Ton mit einer blosen Terz befriedigender auf das Gehör

wirkt. als ein Ton mit einer Quinte ohne Terz. Daher hat man die Lage, bei welcher die Terz oben steht, zur 1., wenn die Quinte oben steht zur 2., und wenn die Octave oben steht zur 3. Lage gemacht. Bei der Lehre von der Fortschreitung konsonirender Dreiklänge wird man Gelegenheit finden, seine Beobachtungen hierüber weiter zu verfolgen.

Dass nun der Schüler die Fertigkeit sich verschaffe, jeden Dreiklang in seinen verschiedenen Lagen schnell angeben zu können, ist es sehr nöthig, die Uebung auf Tab. I Nro. 2 und 4 so lange fortzusetzen, bis er jede Lage von allen Dur- und Moll-Dreiklängen auf dem Clavier schnell angeben kann.

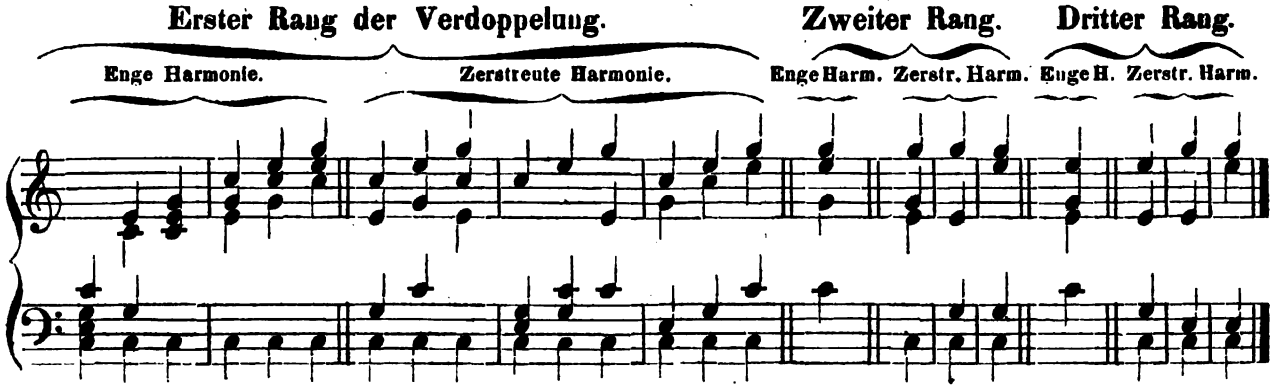
Wenn die Intervalle eines Accords nicht zu gleicher Zeit, sondern hintereinander angeschlagen werden, nennt man es eine Brechung (einen gebrochenen Accord), bei A.



(1. Rang der Verdoppelung.)

Bei allen 4stimmigen Accorden nennt man es enge oder gemeine Harmonie, wenn die 3 Töne, welche zu einem Accorde gehören, in ihrer engsten Lage übereinander stehen, wie bei B. Ist das nicht der Fall, so nennt man es getheilte oder zersteute Harmonie, bei C, wo man die zerstreute Harmonie auf eine mannigfaltige Art dargestellt findet. Bei D findet man die enge und zerstreute Harmonie im 2. und 3. Rang der Verdoppelung.

Grund-Accorde.



§. 21.

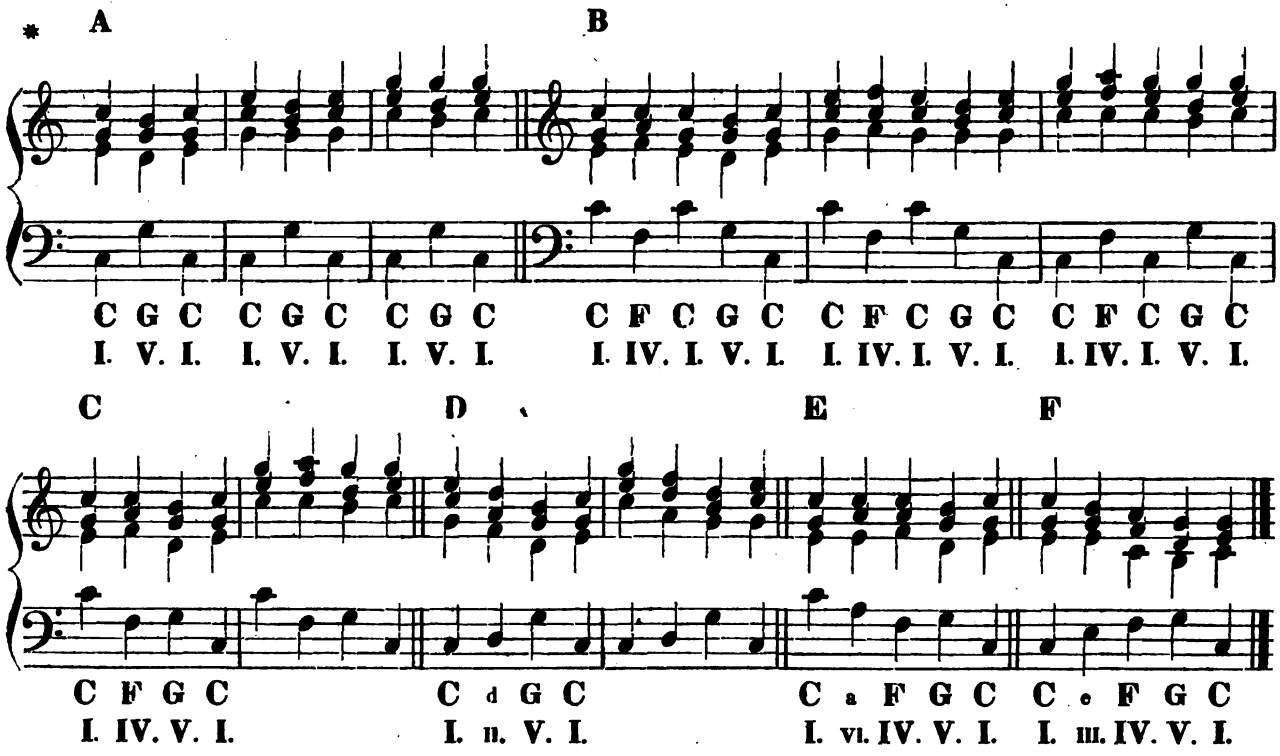
Leitereigene Accord-Verbindungen.

Man giebt an, dass 2 Accorde, welche 1 oder 2 Töne miteinander gemein haben, auch mit einander in einem gewissen Zusammenhange stehen, (die am leichtesten mit einander verbunden werden können). Obgleich darinnen viel Wahres liegt, so ist es in allen Fällen

doch nicht als wahr anzunehmen. Hierbei ist nun, ohne viele Erklärung, zu bestimmen, dass in einer diatonischen Dur- und Moll-Tonleiter der Dreiklang auf der 1. Stufe mit den Dreiklängen auf der 4. und 5. Stufe in naher Verbindung steht. Ferner ist zu bemerken, dass man die Note auf der 1. Stufe in einer jeden diatonischen Tonleiter auch tonische Note, und den Dreiklang auf dieser Note tonischen Dreiklang (tonische Harmonie) nennt. Den 5. Ton in einer jeden diatonischen Tonleiter nennt man Dominante, und den Dreiklang, oder den Septimen-Accord, auf diesem Ton „Dominanten-Accord", so wie man auch den Dreiklang auf der 4. Stufe die Unterdominantenharmonie und den Ton auf dieser Stufe „Unterdominante" zu nennen pflegt. Man nennt ferner den 3. Ton der diatonischen Tonleiter Mediante, und den Ton auf der 7. Stufe den leitereigenen Leitton (Subsemitonio octava).

Der Schüler spiele die ausgesetzten Accordverbindungen bei A und B auf Tab. III Nro. 6 und 7 auf dem Clavier so lange durch, bis er sie ohne Noten spielen kann. Dann schreibe er von den in alle Tonarten gesetzten Accordverbindungen die Bassstimme und die obere Stimme aus, und setze dann die fehlenden Stimmen hinzu.

Auch die Accord-Verbindungen bei C, D, E, F übe der Schüler, wie sie auf Tab. III, IV, V und VI von Nro. 6 bis 11 in alle Tonarten versetzt sind. Den Grund, warum bei diesen Beispielen manche Lagen übergangen sind, wird der Schüler in der Folge einsehen.



Anmerkung. Die mit einem * bezeichneten Uebungen müssen besonders gut geübt und wo möglich auswendig gelernt werden.

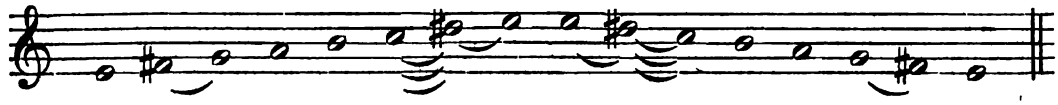
§. 22.

Versetzung der beiden Molltonleitern (siehe § 9 bei B und C).

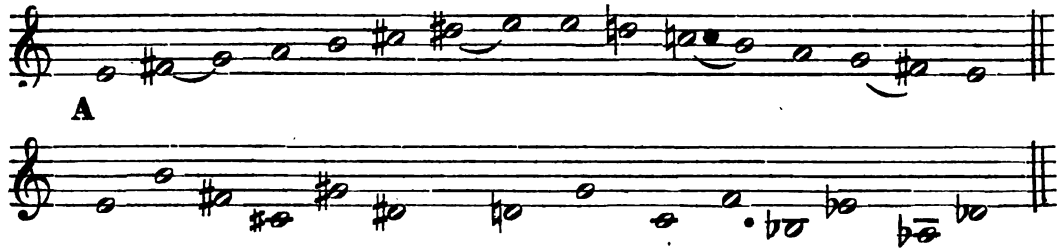
Jede von diesen beiden Molltonleitern hat der Schüler nun doch auch 14mal zu

versetzen, dazu ihm ebenfalls die 1. Stufen, nach der Ordnung bei A., angegeben sind. Jedoch versetze derselbe eine von beiden erst 14mal, ehe das mit der 2. geschieht. Ist der Schüler damit fertig, dann vergleiche derselbe seine Arbeit mit den versetzten Molltonleitern auf Tab. VI und VII Nro. 12 und 13.

Eine versetzte neue Molltonleiter.



Eine versetzte alte Molltonleiter.

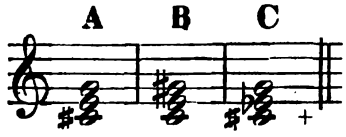


Anmerkung. Der Schüler hat sich oben bei der Versetzung der Durtonleiter durch das Verhältniss der auf- und absteigenden Töne überzeugen können, warum z. B. bei Adur 3 Kreuze, bei Esdur 3 Be etc. vorgezeichnet werden müssen, indem dort die Tonart nicht durch wesentliche Versetzungszeichen angedeutet war. Sollte der Schüler sich diese Ueberzeugung nicht auch durch die versetzten Molltonleitern verschaffen dürfen? Betrachtet man nun die ältere versetzte absteigende Molltonleiter, so wird man sich diese Ueberzeugung, warum z. B. bei Emoll ein Kreuz, bei Cmoll 3 Be vorgezeichnet werden müssen, verschaffen. Das ist aber nicht der Fall, weder bei der aufsteigenden, noch bei der absteigenden neuern Molltonleiter.

§. 23.

Seither ist blos über die 2 verschiedenen konsonirenden Dreiklänge die Rede gewesen. Bei der Aufstellung der Molltonleiter ist es aber nöthig, sich nun auch mit den dissonirenden Dreiklängen bekannt zu machen. Dissonirende Dreiklänge, welche als Grund-Accorde und in allen Umkehrungen vorkommen, haben wir ebenfalls 2, nämlich:

1) den Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quinte, welcher der verminderte Dreiklang genannt wird, bei A;
2) den Dreiklang mit der grossen Terz und übermässigen Quinte, welcher der übermässige Dreiklang genannt wird, bei B.



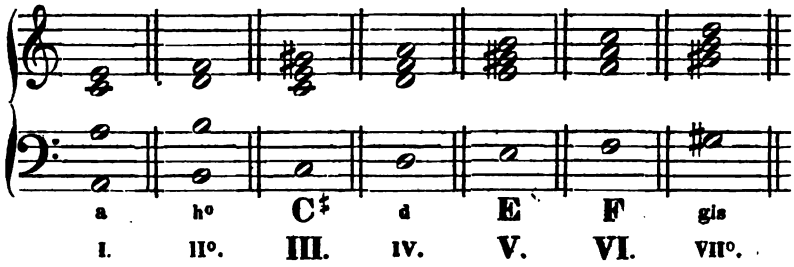
Ueber den noch bekannten doppelt verminderten Dreiklang bei C wird man bei der Aufstellung der Septimen-Accorde das Nöthige angegeben finden.

Hierbei haben wir auch für den verminderten und für den übermässigen Dreiklang eine Accordbezeichnung durch Buchstaben und Ziffern nöthig. Der verminderte Dreiklang bekommt zu seiner Andeutung einen kleinen Buchstaben und eine kleine römische Ziffer, dazu eine Null gesetzt wird. Der übermässige Dreiklang bekommt aber einen grossen

Buchstaben und eine grosse römische Ziffer mit einem angehängten ♯ zu seiner Andeutung. Die Andeutung des doppelt verminderten Dreiklangs geschieht mit kleinem Buchstaben, kleiner Ziffer und 2 Nullen.

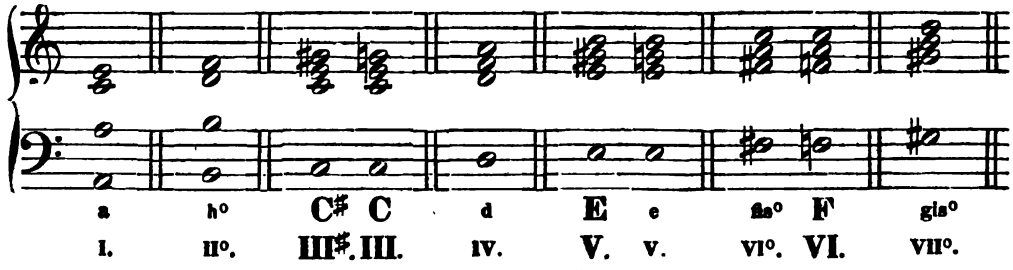
Sitz der leitereigenen Dreiklänge auf der neuen Molltonleiter.

Den konsonirenden Dreiklängen ist auf dieser Tonleiter die 1., 4., 5. und 6. Stufe angewiesen. Auf der 1. und 4. Stufe stehen die Moll-Dreiklänge, und auf der 5. und 6. stehen Dur-Dreiklänge. Dissonirende Dreiklänge stehen auf der 2., 3. und 7. Stufe. Auf der 2. und 7. stehen verminderte Dreiklänge, und auf der 3. Stufe hat der übermässige Dreiklang seinen Sitz. Dieser Dreiklang hat zwar seinen eigentlichen Sitz auf der Terz einer Molltonart (oder Molltonleiter). Jedoch kommt er zuweilen (vorläufig gesagt) auch in der Durtonleiter auf der 1., 4. und 5. Stufe im Durchgange vor.



Sitz der leitereigenen Dreiklänge auf der ältern Molltonleiter.

Auf dieser Tonleiter haben die konsonirenden Dreiklänge ihren Sitz auf der 1., 3., 4., 5. und 6. Stufe. Auf der 1., 4. und 5. Stufe stehen Moll-Dreiklänge, auf der 3., 5. und 6. stehen Dur-Dreiklänge. Dissonirende Dreiklänge stehen auf der 2., 3., 6. und 7. Stufe. Auf der 2., 6. und 7. Stufe stehen verminderte Dreiklänge und auf der 3. Stufe steht auch ein übermässiger Dreiklang.



Vergleicht man nun die verschiedenen Dreiklänge auf diesen 2 verschiedenen Moll-Tonleitern, so findet man, dass dadurch keine andern Dreiklänge entstehen, als die, welche in der Harmonielehre angenommen sind. Man findet aber, dass auf diese Weise die neuere Molltonleiter um 3 konsonirende Accorde ärmer ist als die ältere. Muss nicht dadurch eine grosse Beschränkung für den Komponisten entstehen? Daher kommt es eben, warum sich diese so viele Ausnahmen erlauben, und die ältere Molltonleiter dennoch in ihren Kompositionen

anwenden. Hier ist zu erwähnen: da das fis (wie schon oben bemerkt wurde) in der ältern aufsteigenden Molltonleiter nur als eine zufällige Erhöhung angesehen werden muss, um einen übermässigen Secundenschritt zu vermeiden, so darf auch auf diese erhöhte 6. Stufe kein konsonirender Dreiklang gestellt oder auf ihr gebildet werden. Die 7. Stufe in jeder Molltonleiter hingegen ist als zufällige Erhöhung zu jedem Tonschlusse nothwendig. Mit der Behandlung (oder vielmehr mit der Fortschreitung) des Dur-Dreiklangs auf der absteigenden erniedrigten 7. Stufe in der ältern Molltonleiter kann eine Ausnahmeregel festgestellt werden, um das Hereinziehen von Harmonien aus der nahe liegenden verwandten Durtonart (Paralleltonart) unhaltsam erscheinen zu lassen, worauf weiter unten, bei Verbindung von Accorden in der Molltonart, hingedeutet ist.

Anmerkung. Meiner Meinung nach müsste angegeben werden, dass z. B. das g in der absteigenden ältern A moll-Tonleiter nur dann gebraucht werden dürfe, wenn auf dieser Stufe im Bass die Dur-Dreiklangharmonie, oder der Hauptseptimenaccord, oder eine Verwechselung davon, nicht in den konsonirenden Dreiklang auf der 3. Stufe fortschreitet oder übergeht, weil im entgegengesetzten Falle der Uebergang in die verwandte C dur-Tonart durch den Leitaccord erfolgt.

§. 24.

Ueber Generalbass-Signaturen (oder Generalbass-Bezifferung).

Die Stufenentfernung eines zu greifenden Accords vom Basstone wird durch Zahlen, Versetzungszeichen u. s. w. ausgedrückt. Die Primen werden mit 1, die Secunden mit 2, die Terzen mit 3, die Quarten mit 4, die Quinten mit 5, die Sexten mit 6, die Septimen mit 7, die Octaven mit 8, die Nonen mit 9 etc. beziffert. So wie die Benennung eines Tones von der bezeichneten Tonart abhängt, ebenso hängt auch durch die bezeichnete Tonart in dieser Beziehung die verschiedene Benennung der Primen, Secunden, Terzen etc. ab, wenn nicht durch Versetzungszeichen eine Abänderung geschieht. Es zeiget z. B. die Ziffer 2 über der Note g die grosse Secunde an, wenn der Choral aus C dur geht. 2 zeigt aber über der Note g die kleine Secunde an, wenn der Choral aus Es dur oder aus F moll geht, weil bei diesen Tonarten auf der Klangstufe a das Versetzungszeichen ♭ steht. Soll aber z. B. in der Tonart Es dur über der Note g die grosse Secunde angezeigt werden, so muss ein ♮ an die Zahl 2 gesetzt werden. Die übermässige Quinte über c muss hingegen durch ein Erhöhungszeichen an der Zahl 5 angedeutet werden, wenn der Choral aus c dur oder aus g dur geht. Zu bemerken ist hierbei, dass statt eines Kreuzes (♯) die Erhöhung der Secunden, Quarten, Sexten und Septimen auch oft durch einen Strich durch die Ziffer angezeigt wird.

§. 25.

Alle Ziffern mit ihren Versetzungszeichen nennt man im Generalbass Signaturen. Bei einem Accorde werden bekanntlich die Intervalle übereinander gesetzt, deshalb werden auch zur Bezeichnung der Accorde die dazu nöthigen Ziffern mit ihren Versetzungszeichen ebenfalls übereinander gesetzt und es wird dadurch angezeigt, dass alle durch diese Signaturen bezeichneten Intervalle zu gleicher Zeit angegeben werden sollen. Die Art und Weise, wie die Accorde durch Signaturen bezeichnet werden, soll ohngefähr 1706 in

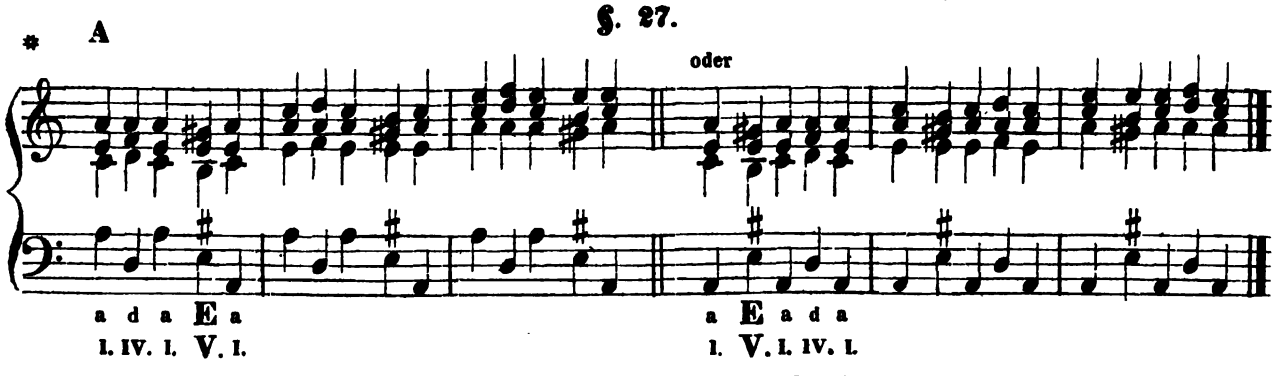
Italien ein berühmter Componist und Capellmeister mit Namen Ludovico Viadana erfunden haben. Ehe diese Bezeichnung der Accorde erfunden war, durfte man sich die Mühe nicht verdriessen lassen, die Accorde, welche bei einer Kirchenmusik auf der Orgel anzugeben waren, einzeln auf einer besondern Zeile über dem Bass durch Noten zu bemerken, oder es wurde Demjenigen, welcher den Generalbass zur Musik spielen sollte, die Partitur vorgelegt, aus welcher man durch das Ueberschauen der einzelnen Stimmen die Accorde angeben musste, welches sehr viele Kenntniss in der Tonkunst voraussetzte.

§. 26.

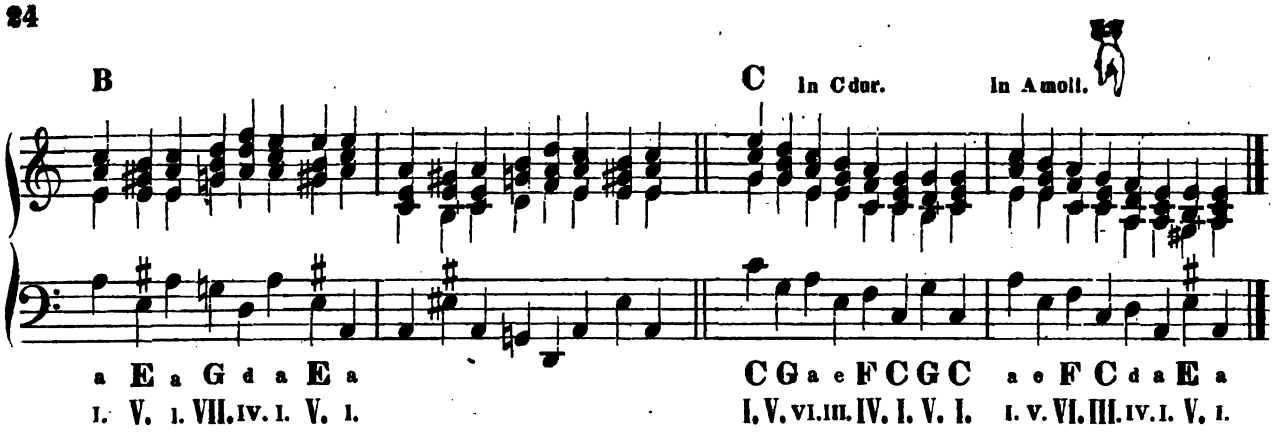
Die konsonirenden Dreiklänge werden, wenn es die bezeichnete Tonart zulässt, mit keiner Ziffer bezeichnet, sondern die Benennung der Bassnote zeigt an, ob es der Dreiklang c, cis, d, es, e etc. ist. Steht ein ♯, ♭ oder ein ♮ über einer Bassnote allein, so hat es blos Bezug auf die Terz. Befindet sich z. B. ein ♯ allein über der Bassnote a, wenn der Choral aus cdur geht, so zeigt es die grosse Terz, nämlich cis, an. Befindet sich ein ♮ allein über der Bassnote g, wenn der Choral aus fdur geht, dann zeigt es an, dass das ♭, welches die Tonart zur Vorzeichnung hat, aufgehoben (oder widerrufen) sein soll, woraus die grosse Terz, nämlich h, entsteht. Es giebt jedoch Fälle, wo die Terz und Quinte durch die Zahlen $\frac{5}{3}$, oder durch $\frac{5}{\sharp}$, selbst bei konsonirenden Dreiklängen, besonders angedeutet werden müssen, welches weiter unten angegeben ist. Die Bezifferung des verminderten Dreiklangs geschieht mit der Zahl 5, vor welcher oft ein ♭ oder ♮ steht. Wenn hingegen in einer Tonart keine Veränderung der Intervalle in diesem Dreiklange vorgeht, so findet man denselben durch einen Halbzirkel angezeigt, welcher grade über der Zahl 5 steht ($\widehat{5}$). Die Andeutung des übermässigen Dreiklangs geschieht ebenfalls mit der Zahl 5, vor welcher das erforderliche Erhöhungszeichen gesetzt wird.

Leitereigene Accord-Verbindungen in der Molltonart.

§. 27.



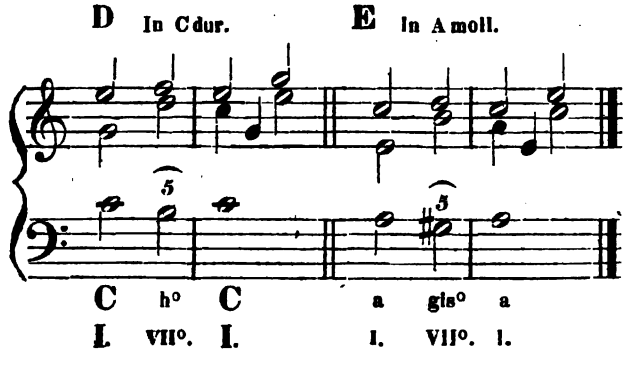
Bei Verbindung der Accorde, wobei die ältere Molltonleiter zur Grundlage genommen wird, ist zu vermeiden, dass der Dur-Dreiklang auf der 7. Stufe dieser absteigenden Molltonleiter nicht in den Dur-Dreiklang auf der 3. Stufe übergehe, weil, wie oben in einer Anmerkung schon angedeutet ist, dadurch ein Uebergang in die nahe verwandte Durtonart durch den Leitaccord auf der 5. Stufe der Durtonleiter geschieht Der Durdreiklang auf der absteigenden ältern Molltonleiter kann aber gebraucht werden, wie bei B, C.



Auf Tab. VII, VIII, IX und X, von Nro. 14 bis 16, findet der Schüler alle in diesem §. angegebenen Beispiele, bei A, B und C, in alle Molltonarten versetzt, welche zur Einübung bestimmt sind.

Anwendung des verminderten Dreiklangs auf der 7. Stufe der Dur- und Moll-Tonart.

Man sieht, dass in den zunächst folgenden Accordverbindungen 2 verminderte Dreiklänge befindlich sind. Der Eine ist der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe der Durtonleiter, bei D, und der andere ist derselbe Dreiklang auf der 7. Stufe der Moll-Tonleiter, bei E. Es ist oben gesagt, dass die Dissonanzen das Gehör beunruhigen. Das Gehör wird durch die verminderte Quinte beunruhigt, es verlangt also, dass ein Intervall folge, wodurch die Ruhe des Gehörs wieder hergestellt wird, und dieses nennt man in der Harmonielehre ein Intervall auflösen oder eine Dissonanz wieder in eine Konsonanz übergehen lassen. Jedermann fühlt nun, dass die verminderten Quinten, bei D und E, das Streben haben, eine Stufe abwärts zu schreiten; daher kann nach dem verminderten Dreiklang, bei D, nicht in der obern Stimme g, sondern die Terz e folgen, und bei E kann nicht e, sondern c folgen. Der Cdur-Dreiklang muss bei D auch deshalb wieder folgen, weil dort der Bass auf der 7. Stufe der Durtonleiter steht, wo er leitereigener Leitton, oder derjenige Ton ist, welcher in den tonischen Dreiklang auf der 1. Stufe der Tonleiter leitet oder führt. Da nun gis, bei E, derselbe Leitton in A moll ist, so muss auch darauf der Dreiklang Amoll folgen.



Man wird hieraus schliessen, dass dieser verminderte Dreiklang am bequemsten im 3stimmigen Satze anzuwenden ist. Doch kann er auch 4stimmig in der Dur- und Molltonart gebraucht werden. Dann erfordert aber seine Anwendung auf der 7. Stufe, sowohl in der Molltonart, wie in der Durtonart, viele Vorsicht; dieses anzudeuten ist jedoch für diese Stufe noch nicht passend, sondern findet später Statt. In folgenden §§. findet man diesen Dreiklang in der Molltonart 4stimmig bequemer auf der 2. Stufe angewendet.

Da nun im Folgenden dissonirende Accorde zur Anwendung kommen, so hat sich der Schüler zu merken:

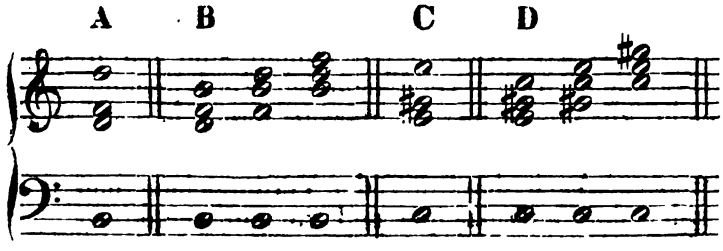
1) verminderte Intervalle, und Intervalle, welche zu kleinern Dissonanzen gehören, werden eine Stufe abwärts aufgelöst;
2) grosse Dissonanzen werden gewöhnlich eine Stufe abwärts, zuweilen aber auch eine Stufe aufwärts aufgelöst;
3) übermässige Intervalle werden jedesmal eine Stufe aufwärts aufgelöst.

Nur dann, wenn ein Intervall auf derselben Stufe durch ein ♯ oder ♭ verändert wird, welches man eine enharmonische Verwechselung nennt, erhält die Dissonanz eine andere Fortschreitung. Wir sehen hieraus, dass die dissonirenden Intervalle eine bestimmte Fortschreitung haben, was bei den konsonirenden Intervallen (den Leitton auf der 7. Stufe der diatonischen Tonleiter ausgenommen) nicht der Fall ist.

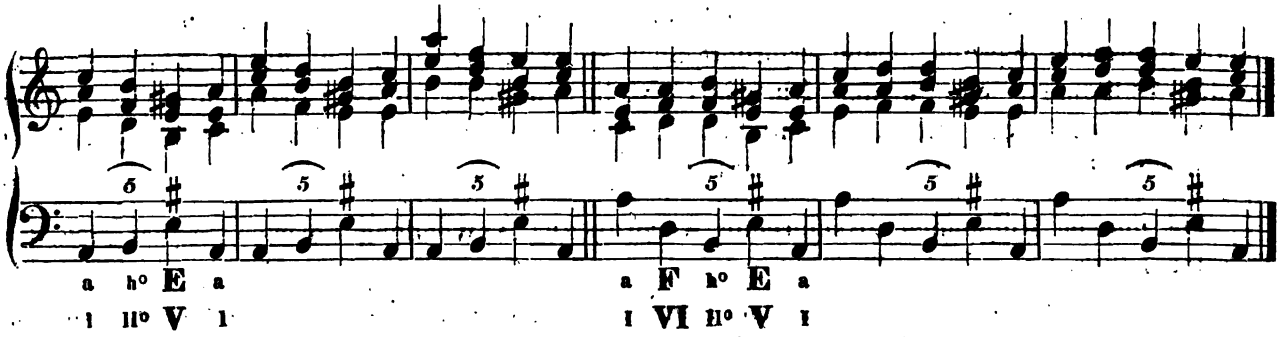
§. 28.

Verdoppelung der Intervalle in dissonirenden Dreiklängen.

Alle dissonirenden Dreiklänge erfordern eine ganz andere Behandlungsart bei der Verdoppelung ihrer Konsonanzen, als die konsonirenden Dreiklänge. Es ist daher auch in der Ordnung, dass die beiden oben aufgeführten dissonirenden Dreiklänge in §. 23 bei A und B als besondere Grundharmonien betrachtet werden. Soll der verminderte und der übermässige Dreiklang 4stimmig gemacht werden, so hat die verdoppelte Terz bei A und C den Vorzug vor dem verdoppelten Grundton bei B und D. Die Quinte des verminderten Dreiklangs kann nur dann verdoppelt werden, wenn die Terz und der Grundton schon vielmal verdoppelt sind. Die Quinte des übermässigen Dreiklangs verdoppelt man nicht in der strengen Schreibart.

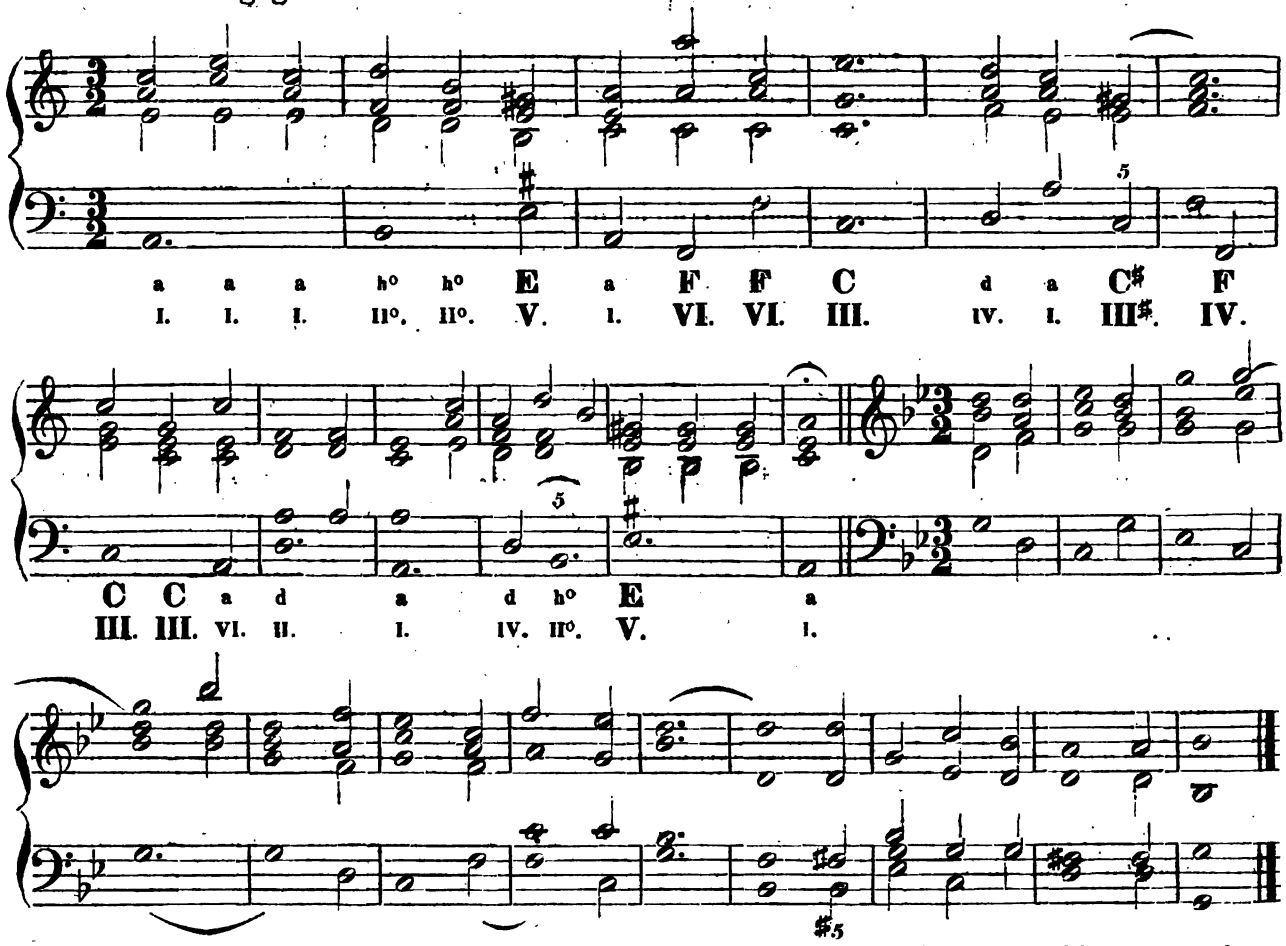


Accord-Verbindungen.



Die Versetzung nachstehender Accord-Verbindungen in die übrigen Moll-Tonarten findet man auf Tab. X Nro. 17.

In folgenden Accord-Verbindungen wird man verschiedene Verdoppelungen konsonirender Intervalle angegeben finden.



Die 2 letzten im $\frac{3}{2}$ Takt geschriebenen Beispiele sind nur deswegen hier angegeben, damit der Schüler die Nützlichkeit der verschiedenen Verdoppelung konsonirender Intervalle einsehen lerne und nicht zu wenig Werth darauf legen möge. Hier folgt auf Tab. XI Nro. 18 eine Aufgabe, die dazu bestimmt ist, die dissonirenden Dreiklänge von den konsonirenden zu unterscheiden. Auch den Rang der Verdoppelung und die enge und zerstreute Harmonie ist vom Schüler dort aufzusuchen und zu unterscheiden.

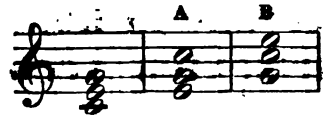
Anmerkung. Es könnte hier Jemand die Einwendung machen: Es sei ja ganz unrecht, dass der Verfasser dieses Lehrbuchs schon jetzt die Accord-Verbindungen anbringt, ohne vorher die ganze Lehre von der Fortschreitung der Intervalle aufgeführt zu haben. Hierauf wäre Folgendes zu erwiedern: Wenn das Theoretische mit dem Praktischen in der Harmonielehre verbunden wird, wie es in diesem Lehrbuch der Fall ist, so würde der Schüler durch die Lehre von der Fortschreitung der Intervalle und den damit verbundenen Uebungen zu lange aufgehalten werden, um mit den leitereigenen Accorden in allen Tonarten und mit allen Accordlagen bekannt werden zu können. Denn da die praktischen Uebungen, wie sie der Schüler mit der angegebenen obern Stimme in enger Harmonie spielen soll, so eingerichtet werden können, dass der Schüler gar keinen Fehler gegen die Fortschreitung begehen kann, selbst dann nicht, wenn er die noch unausgesetzten Mittelstimmen dazu angeben soll, so wird es mithin dem Schüler gar keinen Nachtheil bringen, wenn er etwas später mit der ganzen Lehre der Fortschreitung bekannt gemacht wird, ja es werden dann diese Regeln viel mehr Nutzen schaffen, wenn der Schüler schon eine gewisse praktische Fertigkeit besitzt. Welcher Lehrer sollte z. B. nicht wissen, wie schwer es manchem Schüler fällt, jeden Accord in einer bestimmten Lage schnell darzustellen. Durch solche praktische Uebungen in allen Lagen wird aber das auf sicherem Wege beseitiget. Wenn daher der Schüler die Accordverbindungen immer so und nicht anders fleissig spielt, wie sie ihm vorgeschrieben sind, so wird nicht nur sein Gehör schon früh für eine richtige Accordenfolge zum Fantasiren vorbereitet, sondern er wird überhaupt auch mehr Lust und Freude für das Studium in der Harmonielehre bekommen, wenn er zuweilen neben seinen theoretischen Arbeiten eine Erholung am Clavier für diesen Unterricht findet.

Der Schüler versetze nun das Beispiel Nro. 19 auf Tab. XI selbst in die übrigen Dur- und Moll-Tonarten.

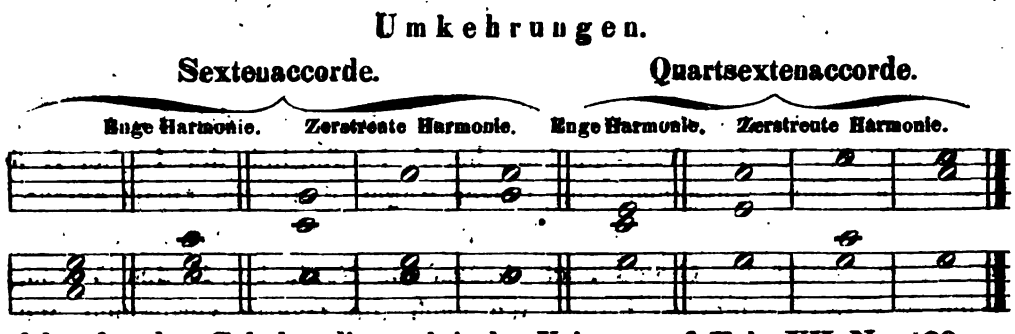
Umkehrung des Dreiklangs.

§. 29.

Wenn aus irgend einem Grund- oder Stamm-Accord ein Intervall herausgenommen und zum Bass gemacht wird, so nennt man dies eine Umkehrung (auch Verwechselung oder Ableitung) des Accordes. Alle Accorde, welche von Grundaccorden abstammen, nennt man daher Verwechselungen (Umkehrungen oder abgeleitete Accorde). Wenn die Terz eines Dreiklangs zum Bass gemacht wird, so entsteht der Sextenaccord bei A. Macht man die Quinte des Dreiklangs zum Bass (oder Grundton), dann entsteht der Quartsextenaccord bei B. Der Sextenaccord wird auch die 1. Verwechselung und der Quartsextenaccord wird auch die 2. Verwechselung genannt.



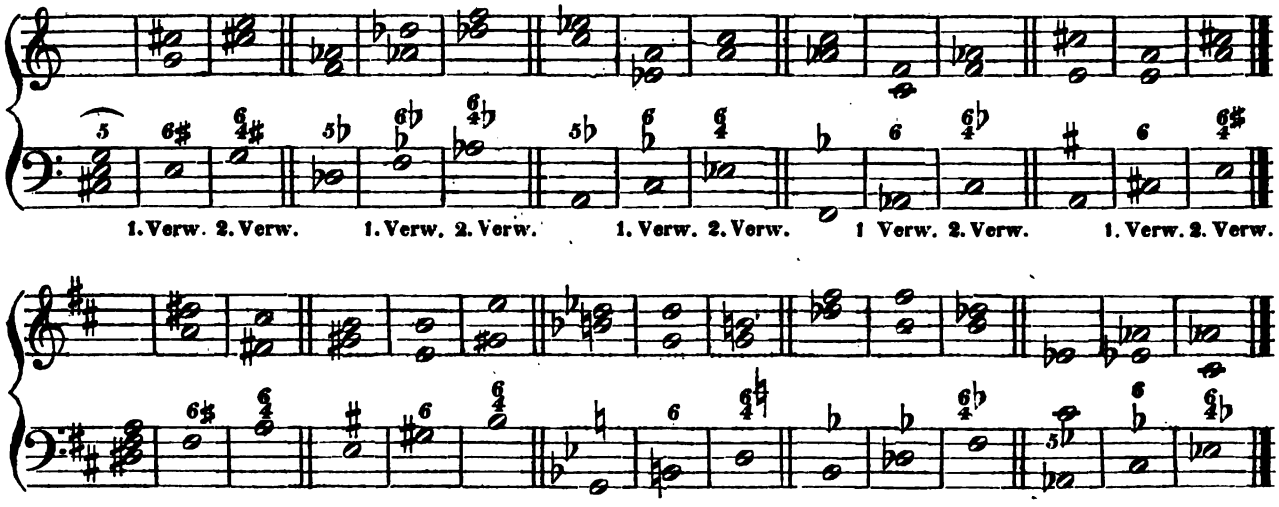
Hier folgt nun die Ansicht über enge und zerstreute Harmonie des 3stimmigen Sexten- und Quartsextenaccords.



Nun folgt für den Schüler die praktische Uebung auf Tab. XII Nro. 20.

Ueber Generalbass-Signaturen.

Wenn bei der 1. Umkehrung des Dreiklangs dem Grundtone seine Stelle angewiesen ist, gehört noch dazu die Terz und Sexte. Dieser Sextenaccord wird mit der Zahl 6 beziffert. Wenn der Grundton zur 2. Verwechselung des Dreiklangs seine Stelle eingenommen hat, gehört noch dazu die Quarte und Sexte. Dieser Quartsextenaccord wird mit den Zahlen $\frac{6}{4}$ angedeutet. Beim Sextenaccord erscheint die Zahl 6 oft mit einem von den Versetzungszeichen, welche oben im §. 24 angegeben sind, was auch bei der Quarte und Sexte im Quartsextenaccord der Fall ist. Erfordert im Sextenaccord die Terz ein Versetzungszeichen, dann muss auch dieses durch ein ♯, ♮ oder ♭ geschehen, welches grade über die Bassnote gesetzt wird, z. B.:

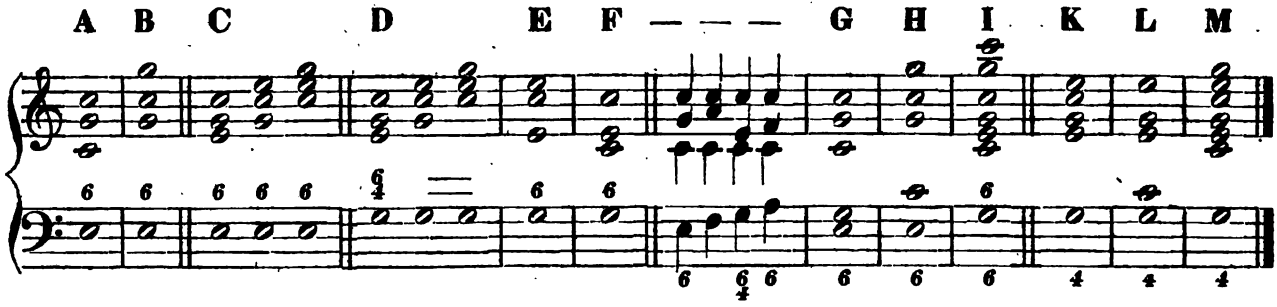


§. 30.

Verdoppelung der Intervalle in konsonirenden Sexten- und Quartsexten-Accorden.

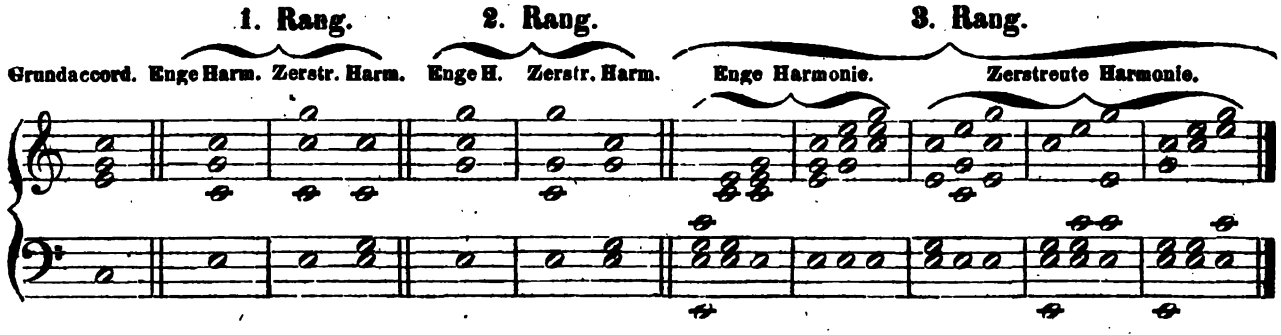
Als oben der Dreiklang 4stimmig wurde, ist gesagt, dass die Verdoppelung des Grundtons der 1., die Verdoppelung der Quinte der 2., und die Verdoppelung der Terz der 3. Rang zur Verdoppelung sei. Bei der Umkehrung eines Dreiklangs steht die Sexte im Sextenaccord an der Stelle des Grundtons, die Terz steht an der Stelle der Quinte, und der Grundton steht an der Stelle der Terz. Die verdoppelte Sexte bei A hat folglich den Vorzug vor der verdoppelten Terz bei B, und diese hat den Vorzug vor dem verdoppelten Grundton bei C. Die Verdoppelung bei A ist folglich der 1., bei B der 2., und bei C der 3. Rang. Eine Ausnahme von dieser Regel findet im Quartsextenaccord Statt. Obgleich in diesem Accord die Quarte an der Stelle des Grundtons im Grundaccord steht, so hat doch der Grundton bei D und nach diesem die Sexte bei E den Vorzug zur Verdoppelung bei F. Doch giebt es Fälle, wo auch die Quarte verdoppelt werden muss, z. B. wie bei F. Ist man genöthiget vielstimmige konsonirende Sexten- und Quartsexten-

Accorde zu setzen, so wird nach derselben Weise verfahren, wie bei G bis M. Die 4stimmig gemachten Dreiklänge, Sexten- und Quartsextenaccorde erhalten dieselbe Bezifferung wie die 3stimmigen.

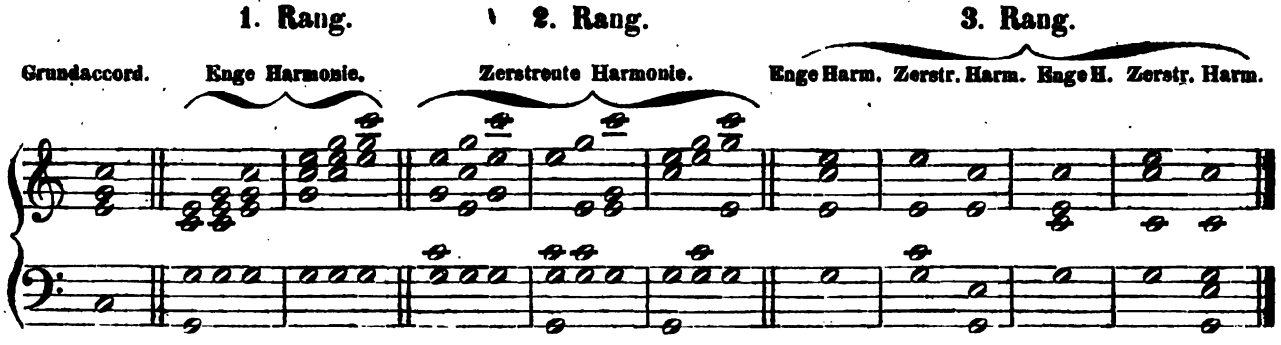


Es ist oben schon bemerkt, dass durch die Verdoppelung des Basses ein Dreiklang in 3 verschiedene Lagen gesetzt werden kann. Das ist ebenfalls bei der Verdoppelung des Basses im Sextenaccorde bei C, und im Quartsextenaccorde bei D der Fall. Hier folgt nun auch die Ansicht über die mannigfache Art der engen und zerstreuten Harmonie nebst dem Range der Verdoppelung in konsonirenden Sexten- und Quartsexten-Accorden.

Sexten-Accorde.



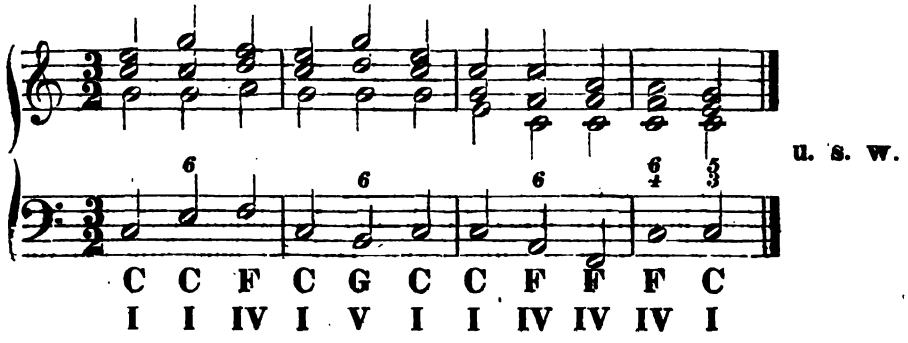
Quartsexten-Accorde.



Auf Tab. XII Nro. 21 ist eine Aufgabe zur Umkehrung des 4stimmigen Dreiklangs und zur Angabe der Bezifferung des Dreiklangs und der umgekehrten Accorde. Dann folgen die praktischen Uebungen für das Clavier Tab. XIII und XIV von Nro. 22 bis 25.

Der Schüler muss sich nun auch mit der getheilten oder zerstreuten Harmonie bekannt machen, wozu die Accordverbindung auf Tab. XIV Nro. 26 der erste Anfang ist, wenn auf dem Clavier diese kurze Accordenfolge fleissig in allen Tonarten gespielt wird.

Um mit der verschiedenen Verdoppelung der konsonirenden Intervalle in den Sexten-Accorden recht bekannt zu werden, übe der Schüler nun folgendes Beispiel in allen Tonarten. Tab. XIV Nro. 27. Man gebe auch die Grundharmonie unter jedem Accord, wie es gezeigt ist, an.

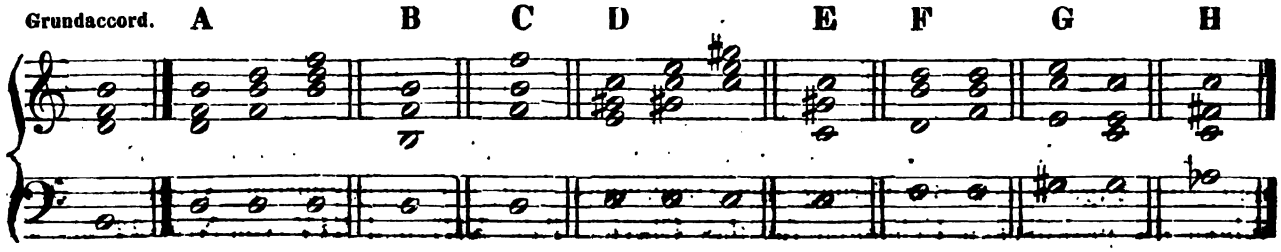


Verdoppelung der Intervalle in dissonirenden Sexten- und Quartsexten-Accorden.

§. 31.

Bei dem Sextenaccord, welcher durch die Umkehrung des verminderten Dreiklangs entsteht, hat die Verdoppelung des Grundtons bei A den Vorzug vor der Verdoppelung der Sexte bei B, und diese hat wieder den Vorzug vor der Verdoppelung der Terz bei C. Wenn aber die Sexte als Leitton angesehen wird, so darf sie nicht verdoppelt werden. Bei dem Quartsextenaccord, welcher durch die Umkehrung des verminderten Dreiklangs entsteht, kann nur die Sexte und der Grundton verdoppelt werden, bei F.

Bei einem Sextenaccord, welcher durch die Umkehrung des übermässigen Dreiklangs entsteht, kann nur die Sexte und der Grundton verdoppelt werden, bei D, E. In dem vom übermässigen Dreiklange abstammenden Quartsextenaccorde kann nur die Sexte und Quarte verdoppelt werden, bei G. Aus dem Dreiklang mit der verminderten Terz und verminderten Quinte, welcher deshalb der doppelt verminderte Dreiklang genannt wird, entsteht durch die Umkehrung der häufig vorkommende übermässige Sextenaccord, wobei die Terz verdoppelt wird, bei H.

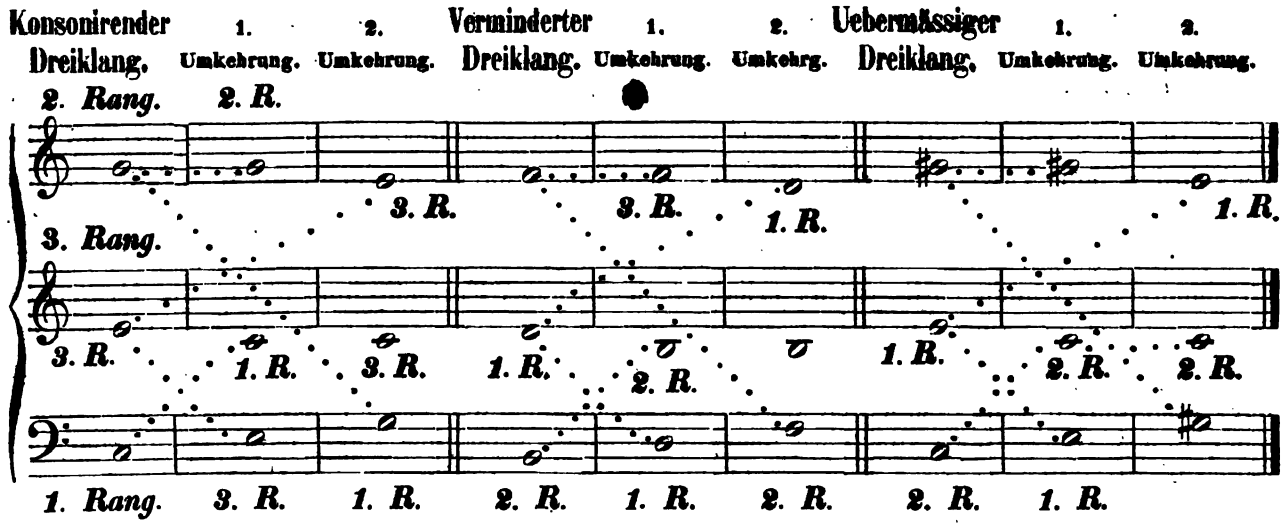


Dissonirende Intervalle dürfen nicht verdoppelt werden, wenn man die 2 selten vorkommenden Fälle bei den umgekehrten Accorden des verminderten Dreiklangs abrechnet. Nur bei vollstimmigen Sachen kann die verminderte Quinte, die übermässige Quarte und kleine Septime verdoppelt werden. Es ist gut, wenn sich der Schüler schon jetzt bei der Umkehrung und Anwendung dissonirender Dreiklänge daran gewöhnt, die Intervalle kennen zu lernen, welche an der Stelle derjenigen Intervalle stehen, welche in Grundaccorden Dissonanzen sind. Nämlich: der Ton im umgekehrten Accord, welcher an der Stelle der Dissonanz im Grundaccorde steht, erhält auch dieselbe Fortschreitung, wie die Dissonanz im Grundaccorde selbst. In dem verminderten Dreiklang von gis z. B. ist die Quinte Dissonanz. Bei der 1. Umkehrung dieses Dreiklangs steht die kleine Terz d an der Stelle der verminderten Quinte und bei der 2. Verwechselung der Bass (oder Grundton). Daher muss dieses d, es mag die Terz im Sextenaccord oder der Bass im Quartsextenaccord sein, dieselbe Fortschreitung erhalten, wie die Quinte im Grundaccord. Nur in einzelnen Fällen, blos einer bequemern und fliessendern Stimmen-Fortschreitung willen verdoppelt man die Terz eines solchen Sextenaccords und lässt sie zuweilen auch aufwärts schreiten, was man jedoch selten und gewöhnlich nur bei 3stimmigen Accorden anzuwenden pflegt. Doch geschieht es auch im 4stimmigen Satze.

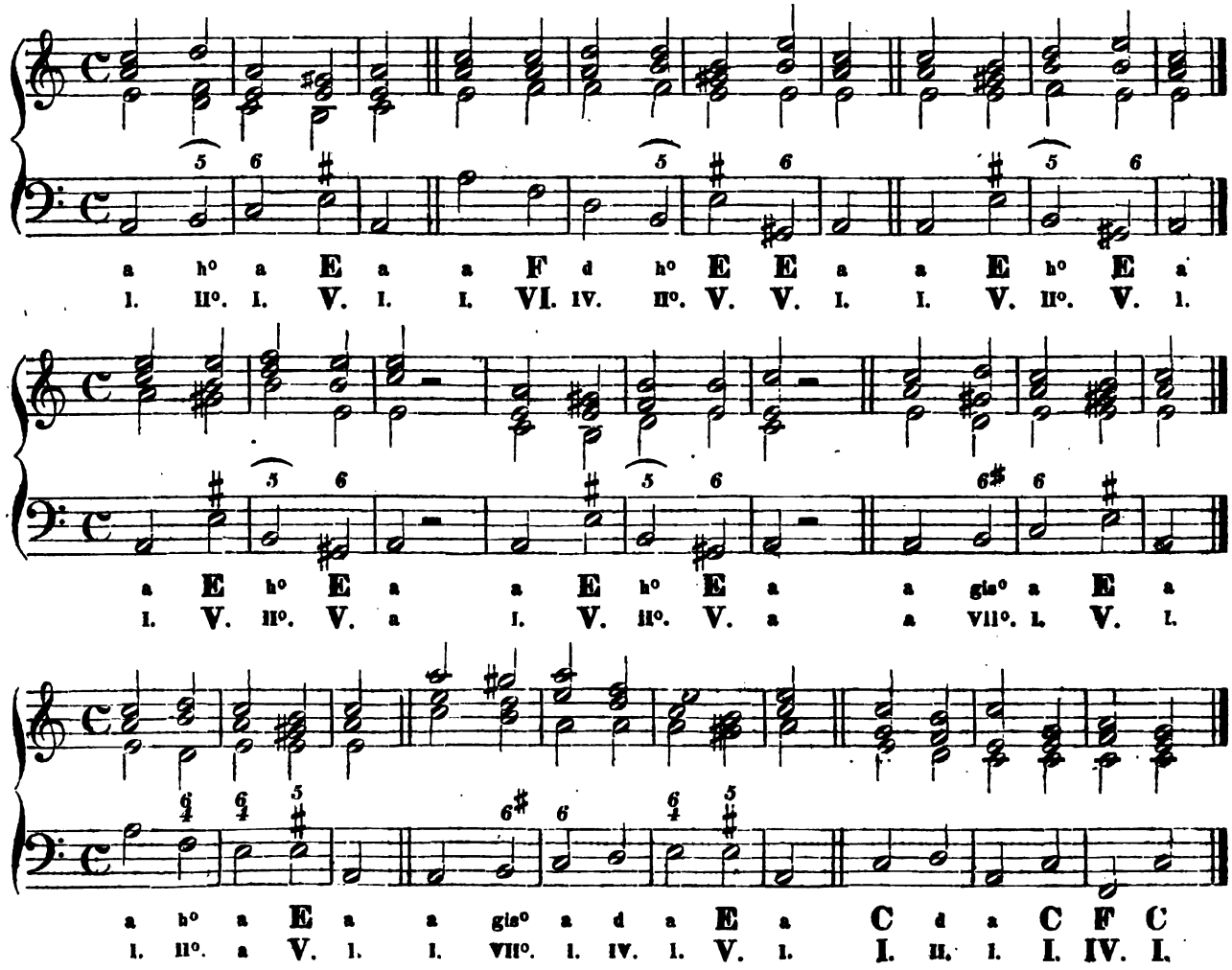
§. 32.

Wer bei den konsonirenden und dissonirenden Accorden den Rang der Verdoppelung schnell angeben lernen will, kann sich das durch die unten stehende Darstellung sehr erleichtern, wenn man sich solche tief ins Gedächtniss einprägt. Nur muss man dabei immer bedenken, dass in dieser Hinsicht ein verschiedenes Verhältniss zwischen den konsonirenden und dissonirenden Dreiklängen Statt findet. Bei der Umkehrung eines Dreiklangs behaupten nämlich die Töne, welche an der Stelle konsonirender Intervalle stehen, eine ordnungsmässige Stellung zu einander in Bezug auf die Verdoppelung der Intervalle. Die Punkte zwischen den unten stehenden Accorden führen von der Linken zur Rechten zu der Note hin, welche im umgekehrten Accord an der Stelle des Grundtons im Grundaccorde steht. Nur bei der 2. Verwechselung des konsonirenden Dreiklangs tritt eine Veränderung ein. Die Quarte nämlich steht zwar dort an der Stelle des Grundtons im Grundaccord, allein da sie zweideutig als Konsonanz und Dissonanz auftreten kann, was man in diesem Werke am gehörigen Orte angegeben finden wird, so nimmt sie den 3. Rang der Verdoppelung ein. Dadurch wird im konsonirenden Quartsextenaccorde die Verdoppelung des Grundtons zum 1. und die Verdoppelung der Sexte zum 2. Rang.

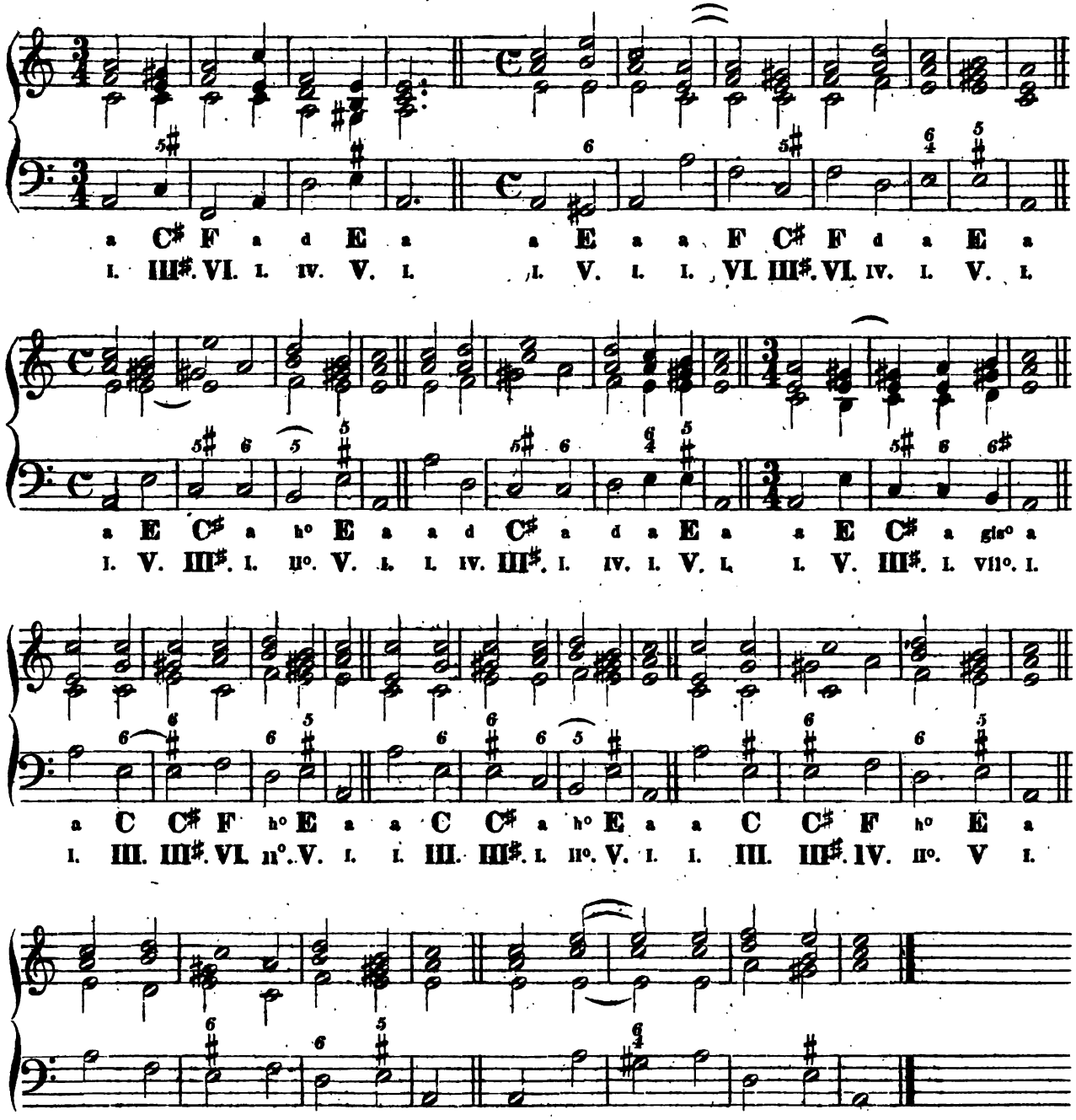
Nun ist oben gesagt, dass man die übermässige Quinte nicht verdoppelt, daher geben die genannten Punkte an, dass bei der Umkehrung des übermässigen Dreiklangs auch die Terz bei der 1. Verwechselung und der Bass bei der 2. Verwechselung nicht verdoppelt werden sollen. Ferner ist oben gesagt, dass die verminderte Quinte nur bei vielstimmiger Musik verdoppelt werden könne. Daher kann auch die kleine Terz bei der 1. Umkehrung und der Bass bei der 2. Umkehrung des verminderten Dreiklangs in 4stimmigen Accorden (was selten geschieht) zur Verdoppelung zugelassen werden, blos der fliessendern Stimmenführung halber.



Anwendung des verminderten Dreiklangs und seiner Umkehrungen.



Anwendung des übermässigen Dreiklangs und seiner Umkehrungen.



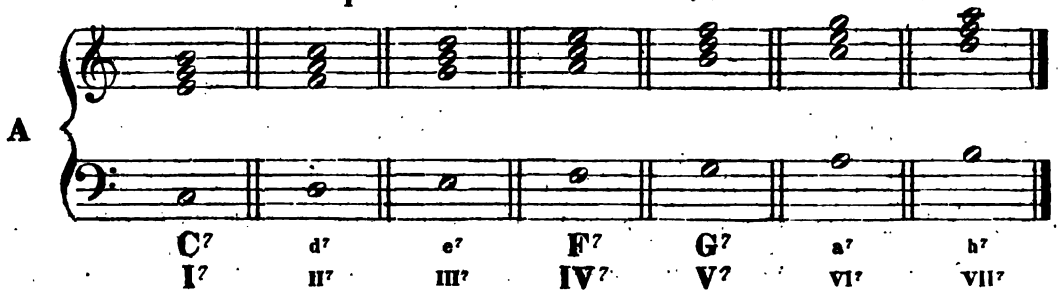
Auf Tab. XV Nro. 28 findet der Schüler eine Aufgabe, wobei er den Rang der Verdoppelung in konsonirenden und dissonirenden Sexten- und Quartsextenaccorden anzugeben, und dadurch die konsonirenden und dissonirenden Accorde zu unterscheiden hat.

Der Septimen-Accord.

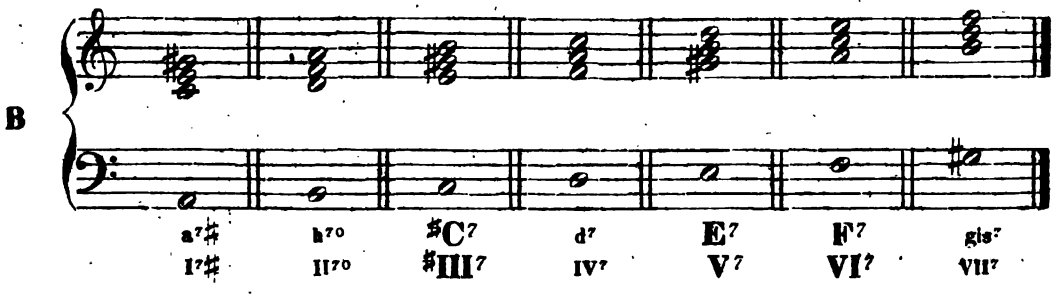
§. 33.

Wie ein Septimenaccord entsteht, ist schon oben §. 15 angegeben worden, nämlich durch Hinzusetzung einer Terz über der Quinte eines Dreiklangs, die gegen den Grundton eine Septime ist. Da nun in der Durtonleiter und in beiden Molltonleitern auf jedem Tone ein Dreiklang gesetzt werden kann, so kann also auch auf jedem dort angegebenen Dreiklang ein Septimenaccord gebildet werden. Das sieht jeder ein. Da nun in einem Septimenaccord irgend einer von den Dreiklängen befindlich ist, die seither mit Buchstaben und römischen Ziffern bezeichnet wurden, so richtet sich in dieser Hinsicht die Bezeichnung eines Septimenaccords nach dem Dreiklang, den der Septimenaccord enthält, mit dem Unterschied, dass noch die Zahl 7 daneben gesetzt und da, wo es nöthig sein sollte, das nöthige Versetzungszeichen zu der Zahl 7 angegeben wird, z. B.:

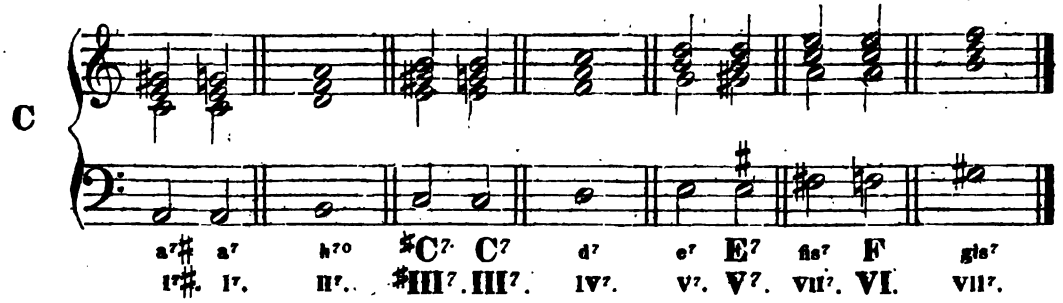
Sitz der Septimenaccorde auf der Durtonleiter.



Sitz der Septimenaccorde auf der neueren Molltonleiter.



Sitz der Septimenaccorde auf der älteren Molltonleiter.



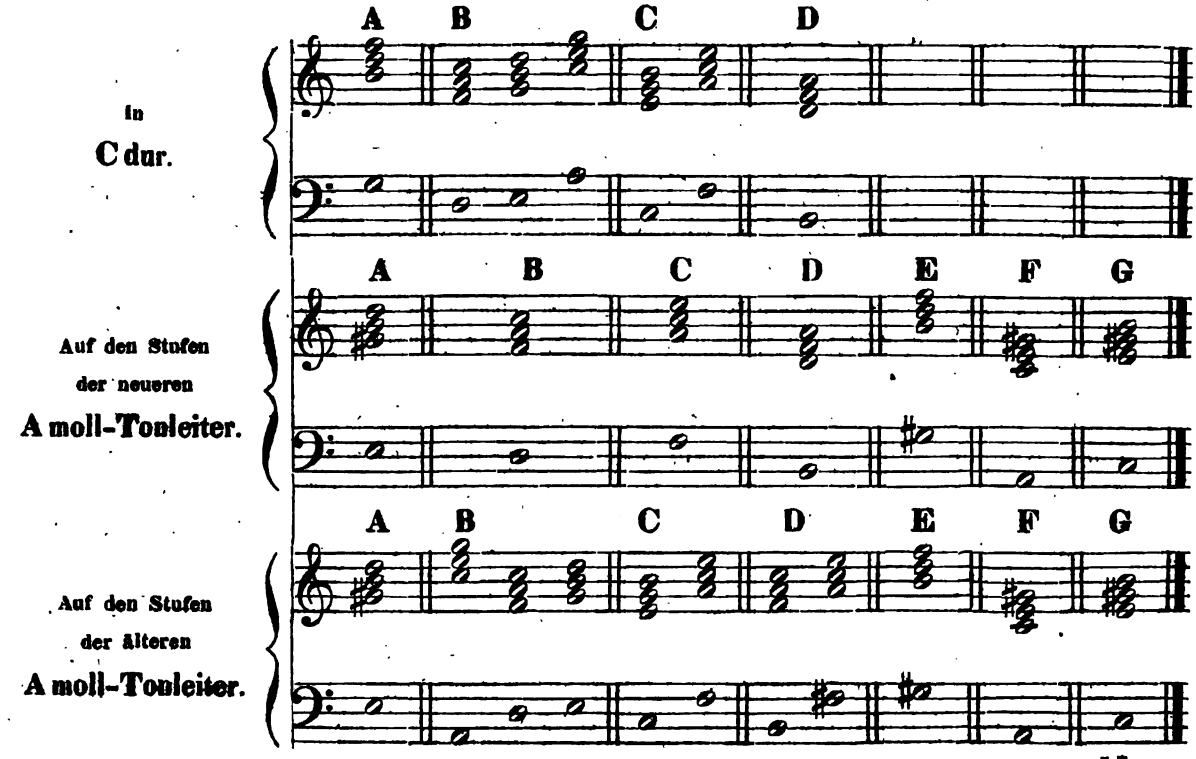
Anmerkung. Ein Haupt-Septimenaccord kann auf der erniedrigten 7. Stufe der älteren Molltonleiter nicht stehen, weil dieser Septimenaccord ein Leitaccord aus der Molltonart in die verwandte Durtonart ist.

Wenn man alle diese auf den Stufen der verschiedenen diatonischen Tonleitern ruhenden Septimenaccorde bei A, B und C mit einander vergleicht, so findet man, dass 7 verschiedene Septimenaccorde gebildet sind; diese sind Folgende:

1) der Septimenaccord mit grosser Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, welcher seinen Sitz auf der Quinte der Dur- und Molltonleiter hat;
2) der Septimenaccord mit kleiner Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, welcher auf der 2., 3. und 6. Stufe der Durtonleiter und in der Molltonleiter auf der 1., 4. und 5. Stufe seinen Sitz hat;
3) der Septimenaccord mit kleiner Terz, der verminderten Quinte und verminderten Septime, welcher auf der 7. Stufe der Molltonleiter seinen Sitz hat;
4) der Septimenaccord mit grosser Terz, der reinen Quinte und grossen Septime, welcher auf der 1. und 4. Stufe der Durtonleiter und auf der 3. und 6. Stufe der Molltonleiter seinen Sitz hat;
5) der Septimenaccord mit kleiner Terz, der verminderten Quinte und kleinen Septime, welcher auf der 7. Stufe der Durtonleiter und auf der 2., 3. und erhöhten 6. Stufe der Molltonleiter seinen Sitz hat;
6) der Septimenaccord mit kleiner Terz, der reinen Quinte und grossen Septime, welcher seinen Sitz nur auf der 1. Stufe der Molltonart hat;
7) der Septimenaccord mit grosser Terz, der übermässigen Quinte und grossen Septime, welcher seinen Sitz auf der 3. Stufe der Molltonleiter hat.

§. 34.

Diese verschiedenen Septimenaccorde sind nach ihrer Gleichartigkeit und Benennung auf den Stufen jeder Tonleiter auf folgende Weise zusammengestellt:



Unter diesen Septimenaccorden befinden sich aber nur 4, welche von den Theoretikern unter dem Namen „Grundseptimenaccorde“ auf- und angenommen sind, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil auf einen jeden derselben der um eine Quarte höher liegende Dreiklang folgen kann, was bei den 3 übrigen nicht der Fall ist.

Die 4 Grundseptimenharmonien sind folgende:

1) Der Septimenaccord mit grosser Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, welcher sowohl auf der Durtonleiter als auch auf jeder der beiden Molltonleitern seinen Sitz auf der 5. Stufe hat. Man nennt ihn den Hauptseptimenaccord, weil er und seine Verwechselungen nicht allein sehr oft gebraucht werden, sondern weil er und seine Verwechselungen auch als Leitaccorde dienen; bei A.
2) Der Septimenaccord mit kleiner Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, welcher auf der neueren Molltonleiter blos auf der 4., auf der älteren hingegen auf der 1., 4. und 5. Stufe seinen Sitz hat. Man nennt ihn den kleinen Septimenaccord (oder auch Mollseptimenaccord); bei B.
3) Der Septimenaccord mit grosser Terz, der reinen Quinte und grossen Septime, welcher auf der 1. und 4. Stufe der Durtonleiter, auf der 6. Stufe der neueren Molltonleiter und auf der 3. und 6. Stufe der älteren Molltonleiter seinen Sitz hat; bei C.
4) Der Septimenaccord mit kleiner Terz, der verminderten Quinte und kleinen Septime, welcher auf der 7. Stufe der Durtonleiter, auf der 2. Stufe der neueren, und auf der 2. und zufällig erhöhten 6. Stufe der älteren Molltonleiter seinen Sitz hat; bei D.

Man sieht, dass diese 4 Grundseptimenharmonien alle auf der Durtonleiter ihren Sitz haben.

Die 3 noch übrigen Septimenaccorde sind folgende:

1) Der Septimenaccord mit kleiner Terz, der verminderten Quinte und verminderten Septime. Man nennt ihn den verminderten Septimenaccord, und er hat seinen Sitz auf der erhöhten 7. Stufe der beiden Molltonleitern; bei E.

Anmerkung. Da man denselben von dem kleinen Nonenaccord ableitet, ob man ihm gleich den Namen eines verminderten Septimenaccords giebt (oder vielmehr gelassen hat), so wird bei der Lehre vom Nonenaccord das Uebrige bemerkt werden.

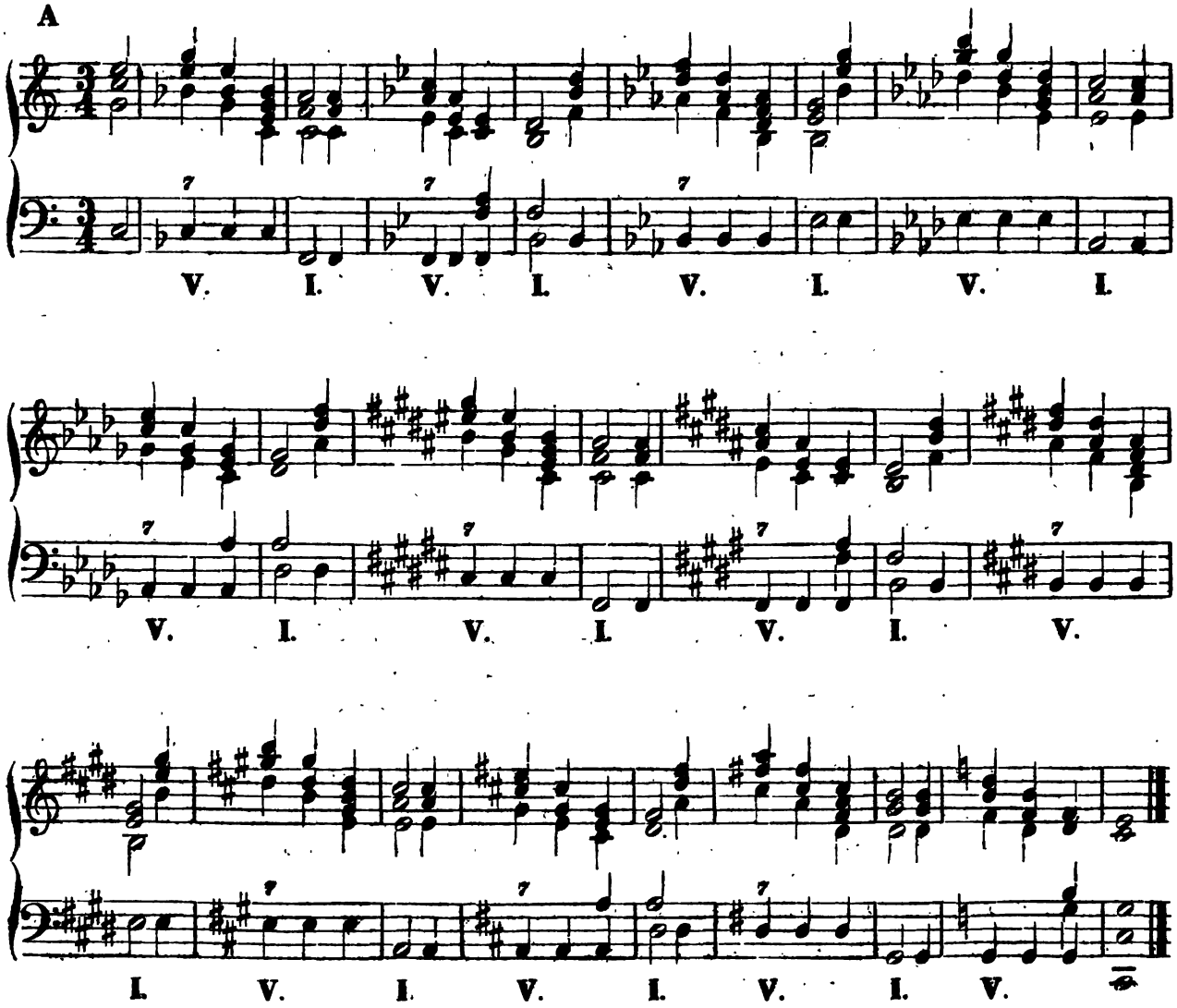
2) Der Septimenaccord mit grosser Terz, der übermässigen Quinte und grossen Septime, welcher seinen Sitz nur auf der 3. Stufe der beiden Molltonleitern hat; bei G.
3) Der Septimenaccord mit kleiner Terz, der reinen Quinte und grossen Septime, welcher seinen Sitz nur auf der 1. Stufe der beiden Molltonleitern hat, bei F.

Man sieht, dass die 3 letzten Septimenaccorde unbestreitbar auf unserer diatonischen Tonleiter ihren Sitz haben, nur mit dem Unterschiede, dass die 2 Septimenaccorde bei F und G in beschränkterer Weise zur Anwendung gebracht werden können, wo hingegen mit dem verminderten Septimenaccord bei E und mit allen seinen Umkehrungen eine desto leichtere Anwendung sich darbietet.

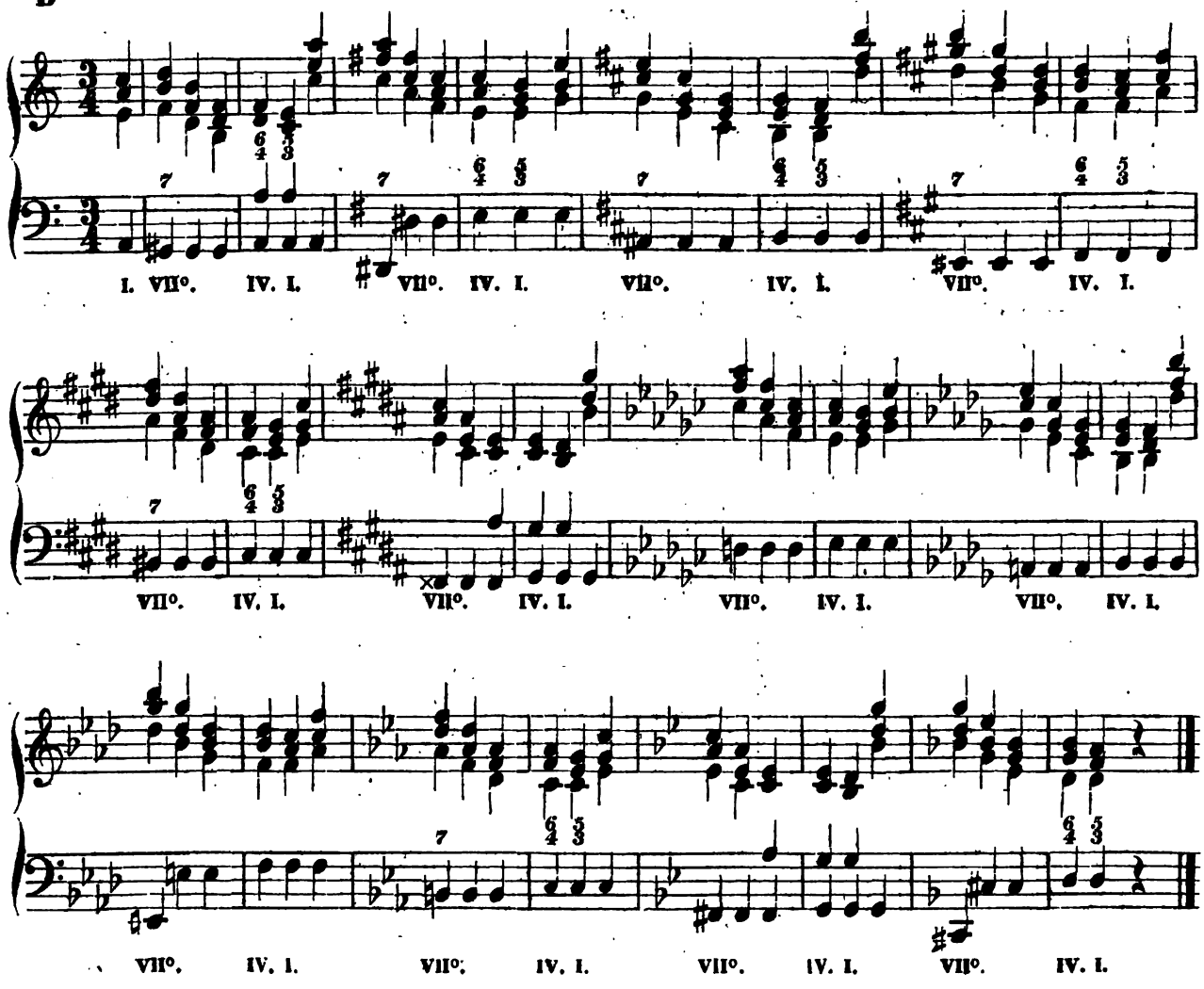
§. 35.

Da der Hauptseptimenaccord (oder Dominantseptimenaccord) und der verminderte Septimenaccord in ihren verschiedenen Lagen und Umkehrungen, sowohl in der leitereigenen, als auch in der leiterfremden Modulation am häufigsten gebraucht werden, so hat sich der Schüler besonders genau mit diesen Accorden vertraut zu machen, welches auf nachstehende Weise bei A und B geschehen kann.

Die Generalbassbezifferung der Septimenaccorde geschieht mit einer 7, vor oder nach welcher auch oft ein Versetzungszeichen steht; wodurch angezeigt wird, ob es die kleine, grosse oder ob es die verminderte Septime sein soll. Nur dann, wenn die Terz oder die Quinte in diesem Accord eine Veränderung erleidet, muss es durch das gehörige Versetzungszeichen angedeutet werden.



B

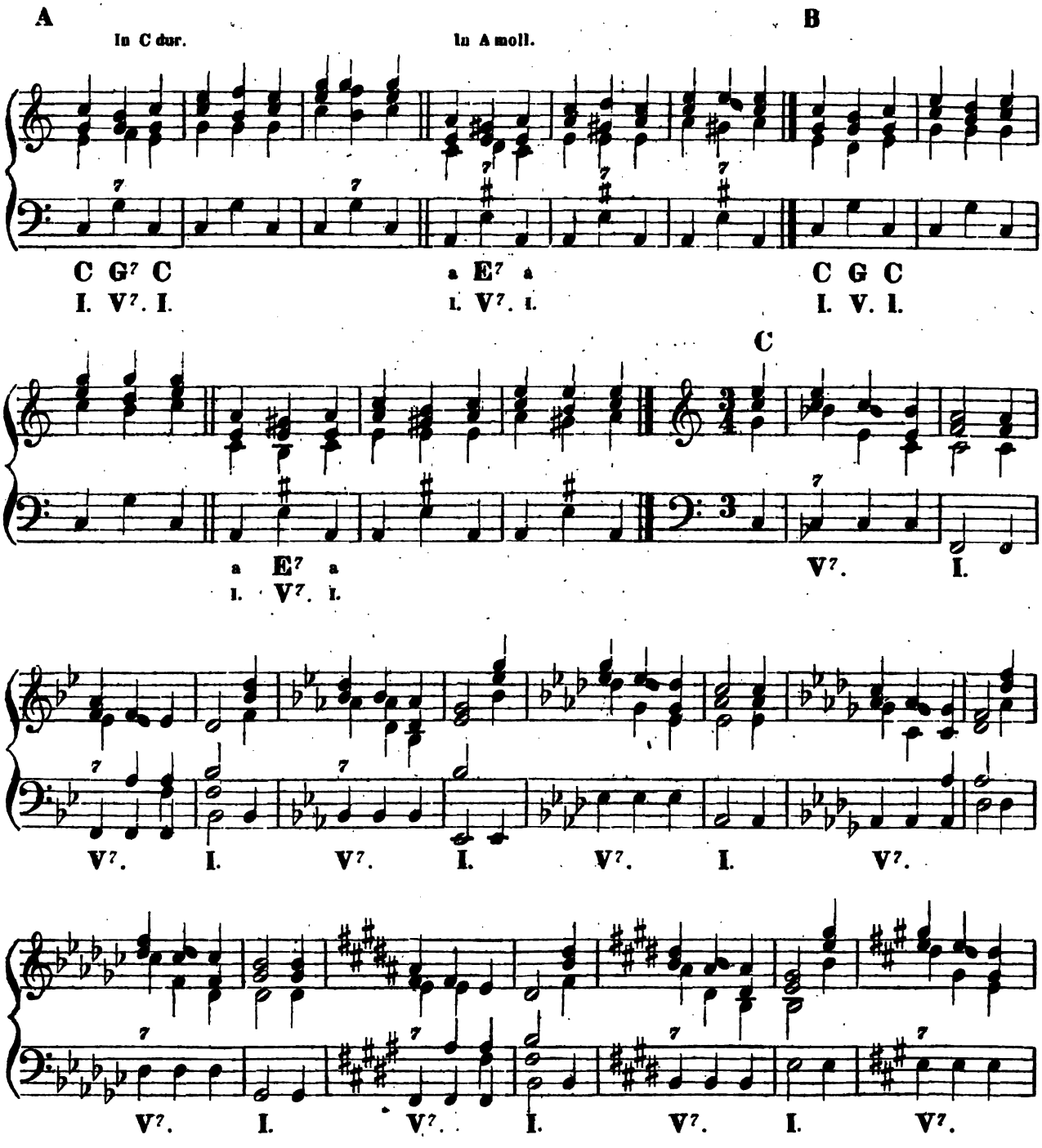


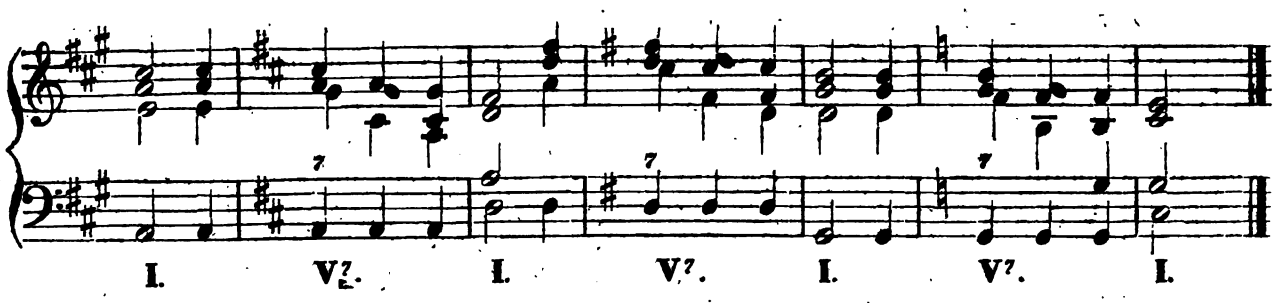
§. 36.

Wenn auf einen Hauptseptimenaccord unmittelbar ein konsonirender Grundaccord folgt, wobei der Grundton des 1. die Quinte des 2. ist, so ist die Terz des Septimenaccords ein Leitton, welcher eine Stufe aufwärts geht, und nicht verdoppelt werden darf. Daher muss die Quinte eines Septimenaccords, wenn sie nicht in der obern Stimme liegt, öfters weggelassen, und dafür die Octave des Grundtons hinzugenommen werden. Denn es müsste in einem konsonirenden Grundaccorde die Quinte wegbleiben, wenn er auf die hier oben angegebene Art auf einen Hauptseptimenaccord folgt, wo der Grundton des Septimenaccords nicht verdoppelt würde, weil eben die grosse Terz des Hauptseptimenaccords dann als Leitton eine Stufe aufwärts geht, bei A. Daher ist es sehr gut, wenn der Schüler diese Accordverbindung in alle Dur- und Molltonarten versetzt und spielt. Auch die Terz in einem Durdreiklang auf der 5. Stufe der Dur- und Molltonleiter ist ein solcher Leitton,

wenn auf einen solchen Dreiklang der tonische Dreiklang auf der 1. Stufe unmittelbar folgt, wo die Terz des erstern ebenfalls im 4stimmigen Satze nicht verdoppelt werden darf, bei B.

Der Hauptseptimenaccord mit ausgelassener Quinte in allen seinen Lagen und in allen Tonarten kann dem Schüler auch auf folgende Art und Weise bekannt gemacht werden, wie es bei C angegeben ist.

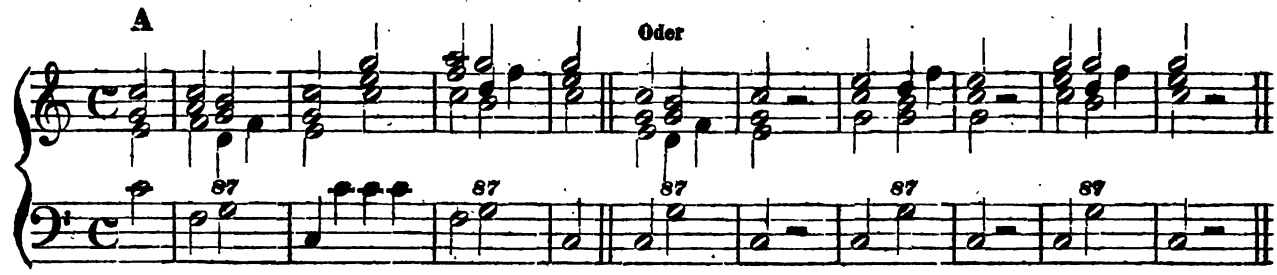


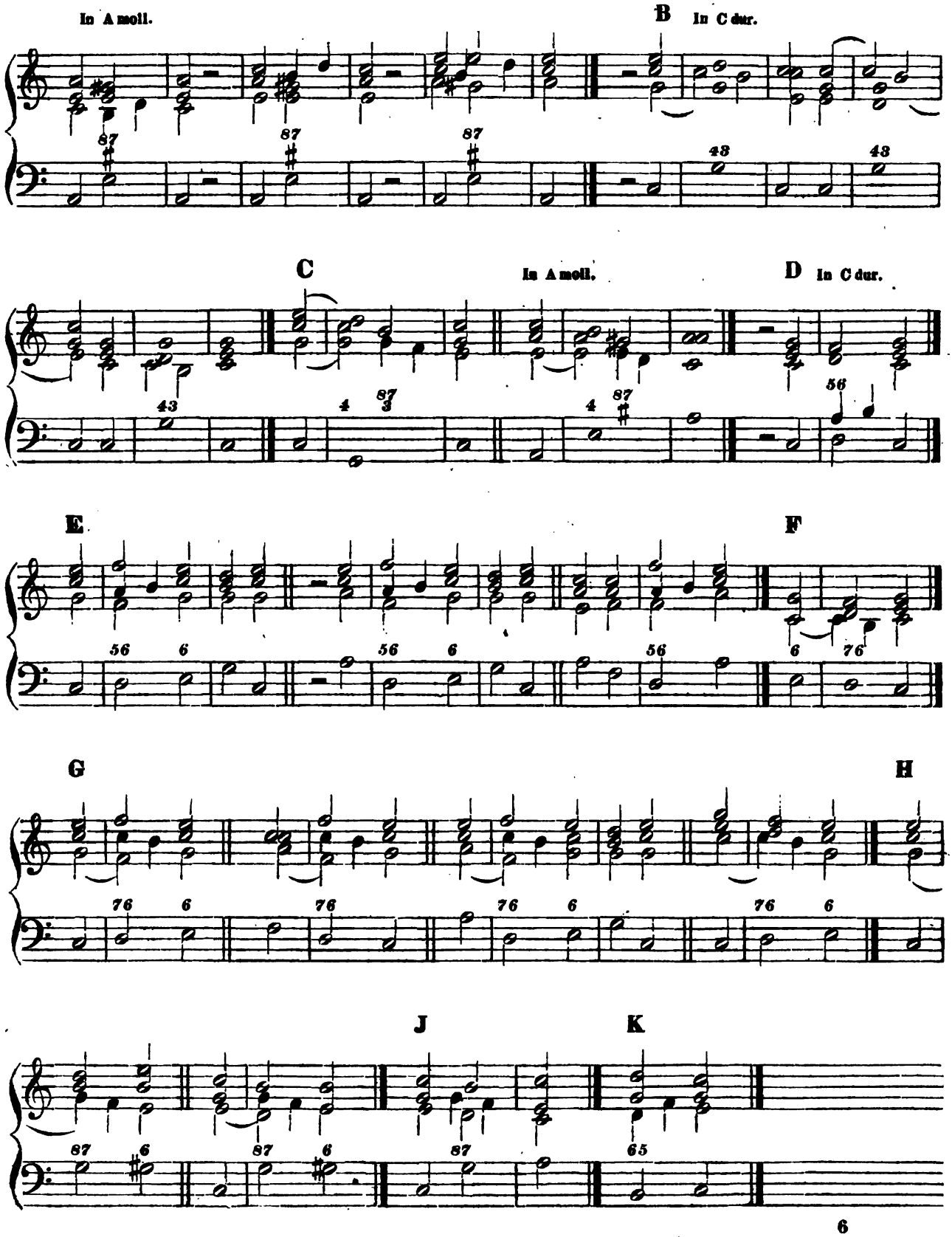


Ueber Generalbass-Signaturen.

§. 37.

Der Schüler, welchem daran gelegen ist, bald einen unausgesetzten Choral zu spielen, mache sich mit folgenden Accordbezifferungen bekannt, welche öfters in manchen unausgesetzten Choralbüchern vorkommen. Dahin gehören z. B. die Bezifferungen 87, 43, $4^{87}_{\sharp}$ oder 4^{87}_{3}, 56, 76. Durch die beiden hintereinander stehenden Ziffern 87 wird angezeigt, dass die Septime der Octave im Dreiklange nachgeschlagen werden soll, wie bei A. Durch 43 wird angezeigt, dass die Terz im Dreiklange durch die Quarte aufgehalten werden soll, wie bei B. Die Ausführung der Accorde durch folgende Bezifferung $4^{87}_{\sharp}$ oder 4^{87}_{13} ist wie bei C. Durch 56 wird angezeigt, dass nach dem Dreiklange der Sextenaccord folgen soll, wie bei D. Schreitet bei solcher Bezifferung die Oberstimme eine Stufe abwärts, so verdoppelt man gerne die Terz, wie bei E. Schreitet bei solcher Bezifferung die Oberstimme hingegen eine Stufe aufwärts, dann kann das in enger Harmonie nicht geschehen, bei D. Durch 76 wird angezeigt, dass auf den Septimenaccord der Sextenaccord auf folgende Art, wie bei F, folgen soll. Auch bei einer solchen Bezifferung verdoppelt man ebenfalls die Terz, wo es in enger Harmonie geschehen kann, und die obere Stimme abwärts schreitet, wie bei G. Schreitet hingegen die obere Stimme eine Stufe aufwärts, so kann das in enger Harmonie ebenfalls nicht geschehen, wie bei F. Durch 65 wird angezeigt, dass nach dem Sextenaccord die Quinte angeschlagen werden soll, wie bei K.



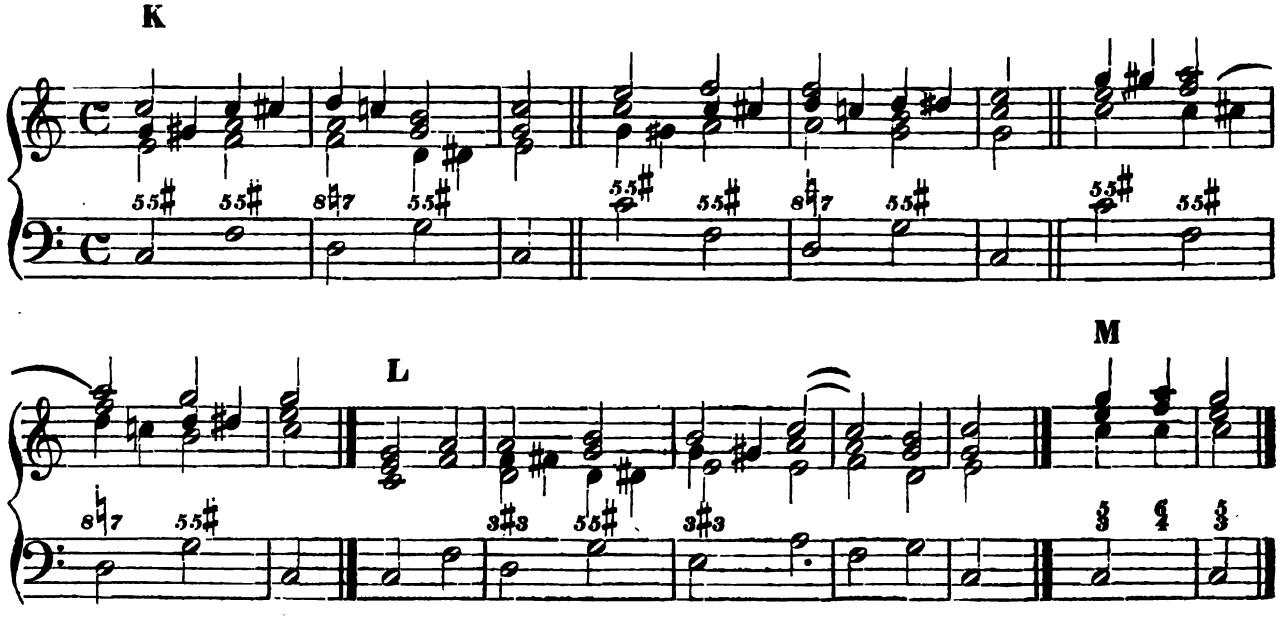

In A moll.
B
In C dur.
C
In A moll.
D
In C dur.
E
F
G
H
J
K

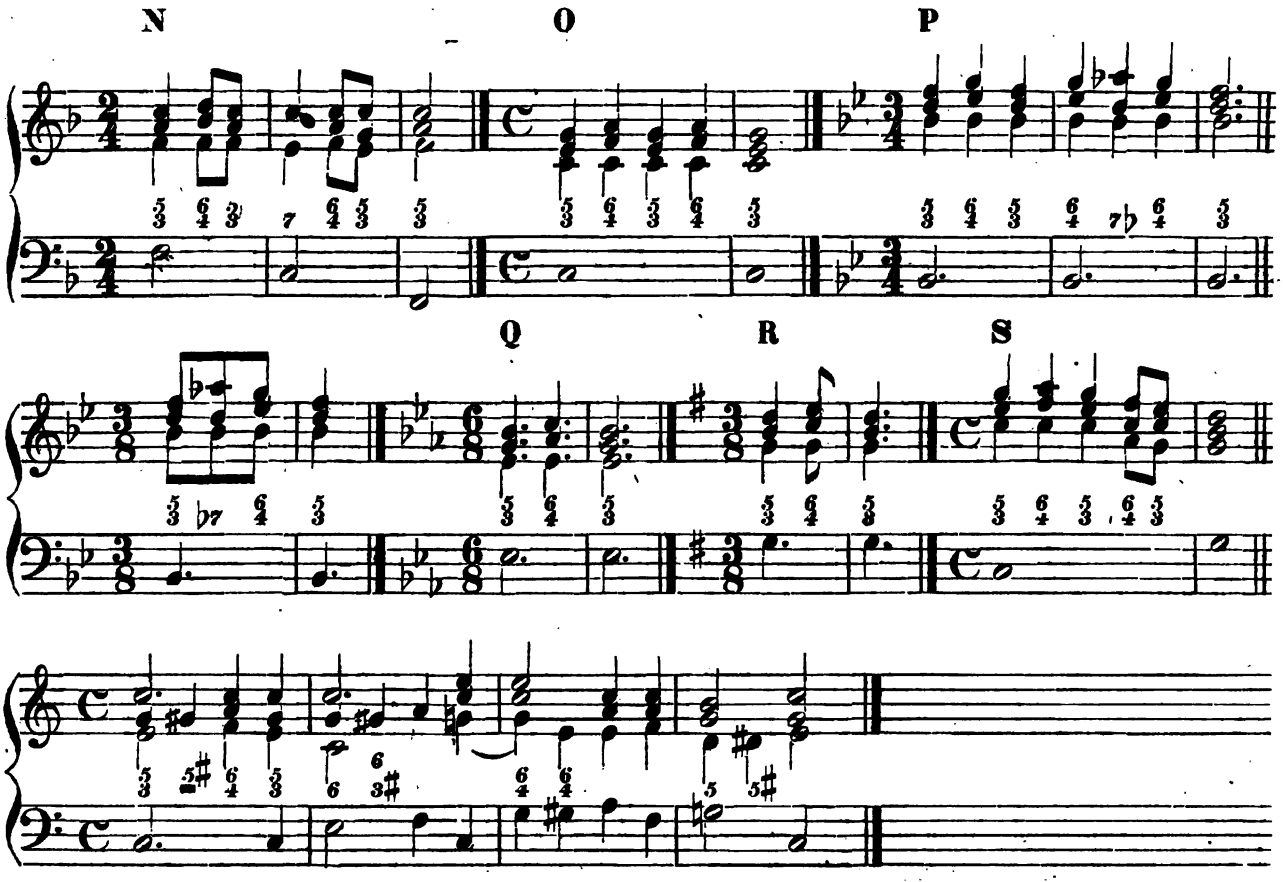
Kommen solche Fälle, wie bei H vor, dann muss die Sexte verdoppelt werden, weil die Septime dort abwärts schreiten muss. Bei J muss die Terz verdoppelt werden.

Solche unausgesetzte oben angegebene Accordbezifferungen beachte der Schüler, wenn er beim Spielen der Choräle nicht in Verlegenheit gerathen will, und setze sie in einige bekannte Tonarten, damit er ihre Ausführung bei jedem Choral schnell darstellen kann.

Wenn auf eine reine Quinte die übermässige folgt, so geschieht die Bezifferung wie bei K. Bei L folgt nach einer kleinen Terz die grosse. Es ist für solche Fälle, wo 2 durch Ziffern angedeutete Accorde über einer Bassnote neben einander stehen, zu bemerken, dass dann jeder bezeichnete Accord die Hälfte von der Dauer erhält, welche die Note einnimmt, bei M.

Stehen aber 3 durch Ziffern angedeutete Accorde über einer Bassnote neben einander, so bekommt der 1. bezifferte Accord den halben Werth der Note. Die andere Hälfte wird in 2 gleiche Theile für die übrigen Accorde, welche über dieser Note angezeigt sind, getheilt, wie bei N. Von 4 durch Ziffern angedeuteten Accorden, welche über einer Bassnote stehen, erhält jeder Accord den 4. Theil von dem Werth der Note, bei O. Es kommt auf jeden Accord der 3. Theil, wenn über einer $\frac{3}{4}$ oder über einer $\frac{3}{8}$ Note 3 Accorde durch Ziffern angedeutet sind, bei P. Sind über einer $\frac{6}{8}$ Note 2 Accorde durch Ziffern angedeutet, dann kommt auf jeden Accord die Hälfte, nämlich $\frac{3}{8}$, bei Q, und über einer $\frac{3}{8}$ Note bekommt der 1. Accord $\frac{2}{8}$, bei R. Sind 5 Accorde durch Ziffern, z. B. über einer ganzen Note angezeigt, dann kommt auf jeden der 3 ersten Accorde ein Viertel, und das letzte Viertel wird in 2 gleiche Theile getheilt, wie bei S. Bei den andern noch möglichen Fällen hat man nur zu beobachten, dass die früher anzugebenden Accorde, welche durch Ziffern angedeutet sind, in der Eintheilung nach der hier angegebenen Weise einen grössern Werth erhalten, als die Letztern.

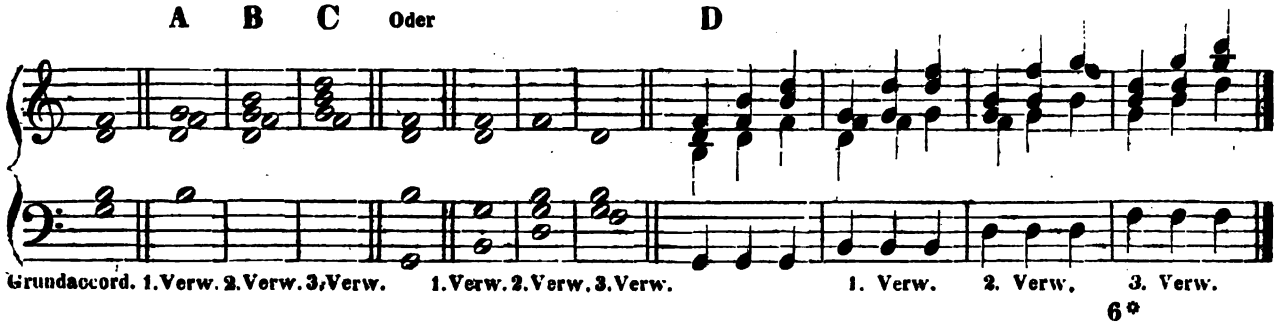




§. 38.

Umkehrung des Septimen-Accords.

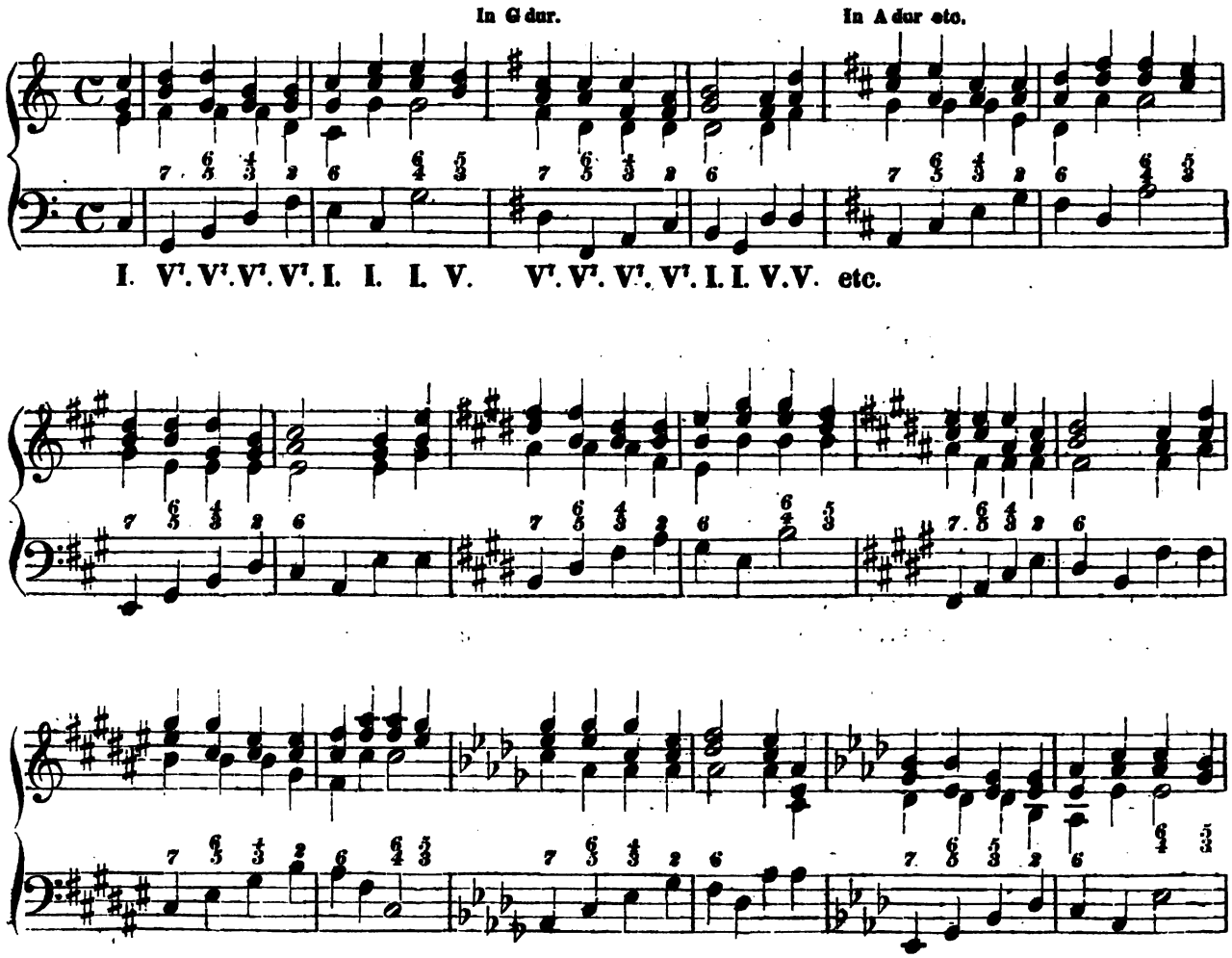
Es entsteht der Quintsextenaccord, wenn man die Terz des Septimenaccords zum Bass oder Grundton macht, bei A. Der Terzquartenaccord entsteht, wenn man die Quinte des Septimenaccords zum Bass macht, bei B. Wird die Septime eines Septimenaccords zum Bass gemacht, so entsteht der Secundenaccord, bei C. Bei D ist jede Verwechselung in 3 verschiedene Lagen gebracht. Auf Tab. XVI Nro. 29 findet man deshalb eine besondere Uebung für das Clavier. Der Quintsextenaccord ist die 1. Verwechselung, der Terzquartenaccord die 2., und der Secundenaccord die 3., z. B.:

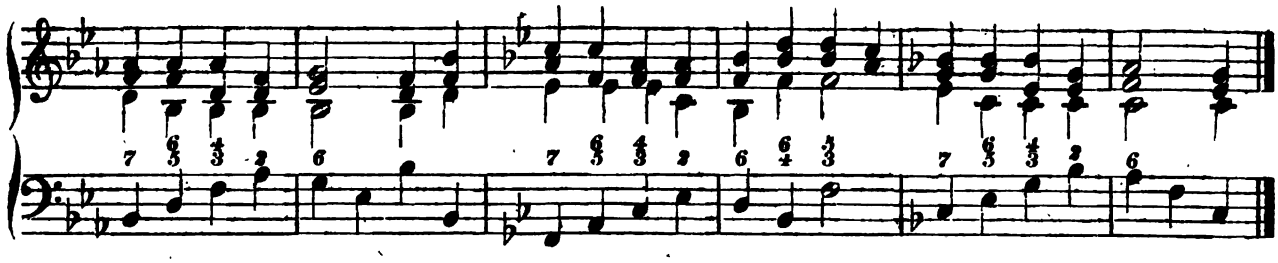


Man sieht hieraus, dass die Terz, die Quinte und Sexte zum Quintsextenaccord, die Terz, Quarte und Sexte zum Terzquartenaccord, und die Secunde, Quarte und Sexte zum Secundenaccord gehören.

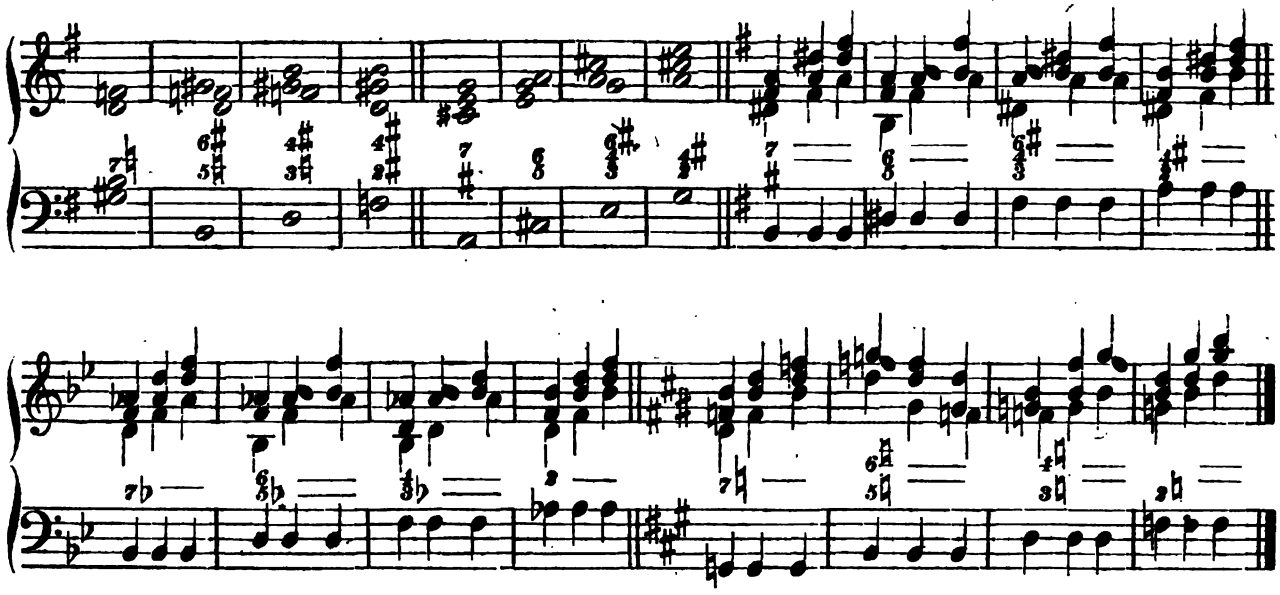
Die Generalbass-Signaturen für die Verwechselungen des Septimen-Accords.

Der Quintsextenaccord wird mit $\frac{6}{5}$, der Terzquartenaccord mit $\frac{4}{3}$ und der Secundenaccord mit 2 beziffert. Bei diesen Accorden ist zu bemerken, dass die Terz im Quintsextenaccord, die Sexte im Terzquartenaccord und die Quarte und Sexte im Secundenaccord nur dann hinzugesetzt werden, wenn ihnen ein zufälliges Versetzungszeichen beigegeben werden muss. Damit das Auge nicht so viel zu übersehen nöthig hat, ist es ausserdem nicht nöthig, z. B.





Erfordert jedoch die Quinte oder die Sexte im Quintsextenaccord, die Terz oder die Quarte im Terzquarten-, und die Secunde im Secundenaccord ein Versetzungszeichen, so muss dieses ebenfalls angezeigt werden. Doch darf dann im Secundenaccord die Ziffer 4 nicht fehlen, wenn die Ziffer 6 angegeben werden muss, z. B.:

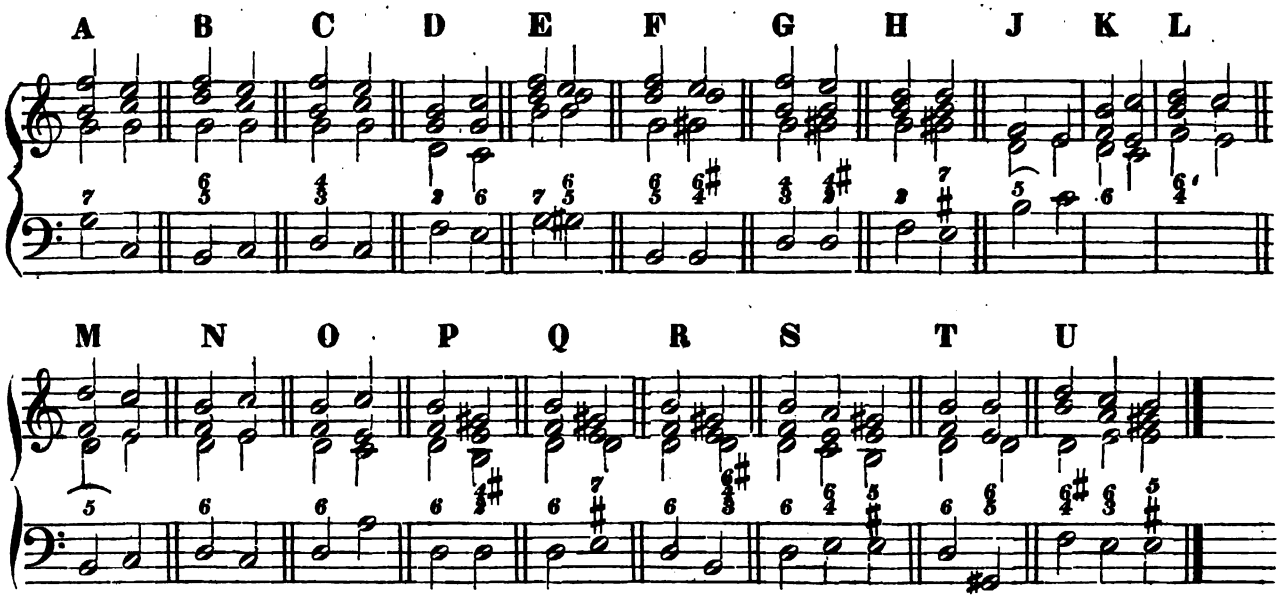


Auf Tab. XVII Nro. 30 hat der Schüler eine Aufgabe über die Umkehrung des Septimenaccords und über die Accordbezifferung der umgekehrten Accorde zu fertigen.

§. 39.

Es ist oben schon angedeutet, dass der Ton im umgekehrten Accord, welcher an der Stelle der Dissonanz im Grundaccorde steht, auch dieselbe Fortschreitung erhält, wie die Dissonanz im Grundaccorde selbst. Z. B. die Septime bei A und E schreitet eine Stufe abwärts, deshalb muss bei B und F die Quinte im Quintsextenaccord, bei C und G die Terz im Terzquartenaccord, und bei D und H der Bass im Secundenaccord ebenfalls eine Stufe abwärts gehen, wenn keine enharmonische Verwechselung eine andre Fortschreitung der Intervalle herbeiführen soll, worauf oben §. 28 schon hingedeutet wurde. Es ist oben §. 36 gesagt: Wenn auf einen Hauptseptimenaccord unmittelbar ein konsonirender Grundaccord folgt, wobei der Grundton des 1. die Quinte des 2. ist, so ist die Terz des Septimenaccords ein Leitton, welcher eine Stufe aufwärts geht. Der Leitton h, welcher

bei A die Terz, bei B der Bass, bei C die Sexte und bei D die Quarte ist, muss also hier eine Stufe aufwärts gehen. In den Beispielen bei E, F, G, H kommt der Leitton erst im 2. Accorde vor. Die Quinte bei J und M im verminderten Dreiklange schreitet, wie oben schon erwähnt wurde, eine Stufe abwärts, deswegen muss die Terz im Sextenaccorde bei K, N, O, P, Q, R, S, T, und der Bass im Quartsextenaccorde bei U ebenfalls eine Stufe abwärts gehen. Hierzu vergleiche man auch die Anwendung des verminderten und übermässigen Dreiklangs mit ihren Umkehrungen oben im §. 32. Hierbei ist noch zu bemerken nöthig, dass in der strengen Schreibart (im Kirchenstyl) in der Stimme, wo die Dissonanz zuerst angeschlagen wird, auch ihre Auflösung erfolgen muss.

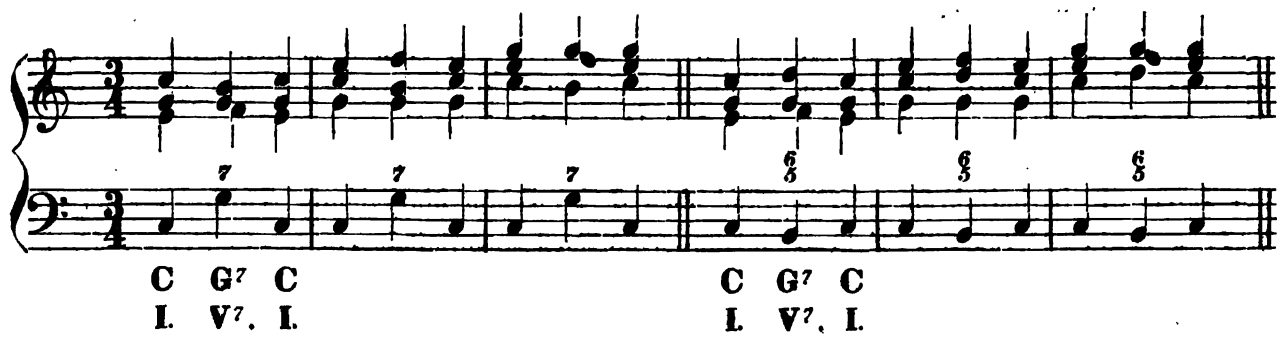


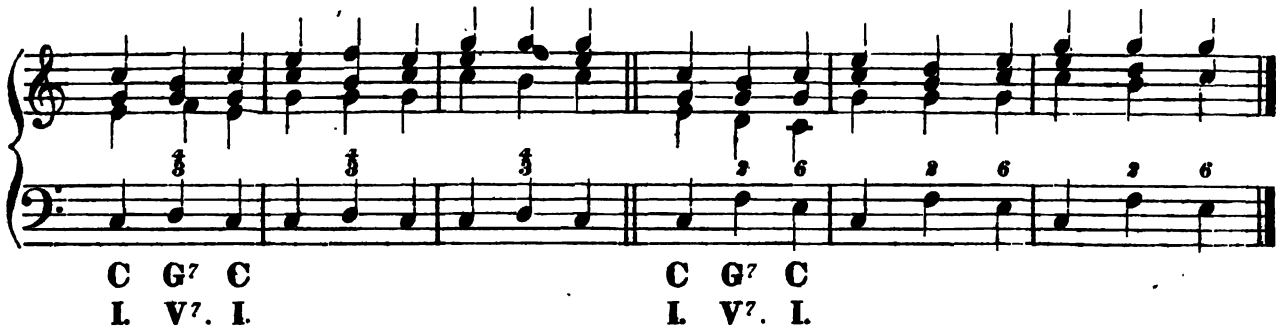
Auf Tab. XVII Nro. 31 ist für den Schüler eine Aufgabe befindlich, wo er nach angegebener Weise die Grundaccorde durch Buchstaben und römische Ziffern bezeichnen soll.

§. 40.

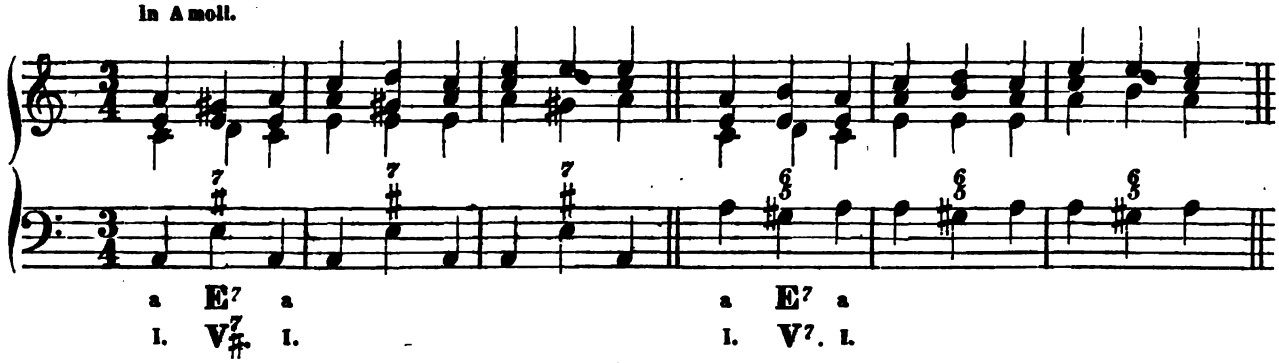
Anwendung der umgekehrten Septimen-Accorde.

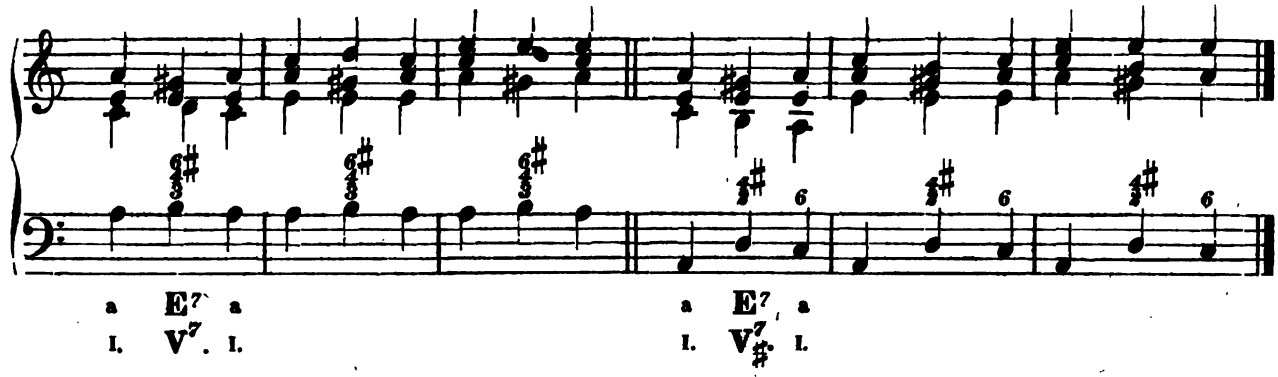
Nro. 1.





In A moll.

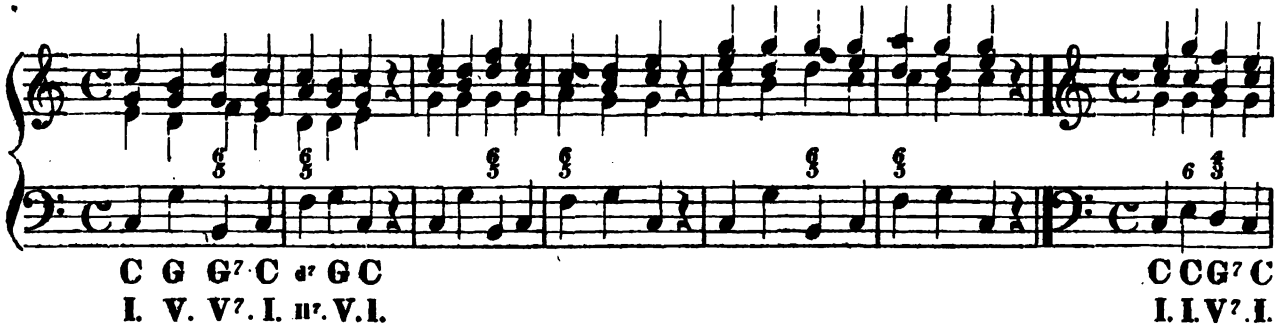




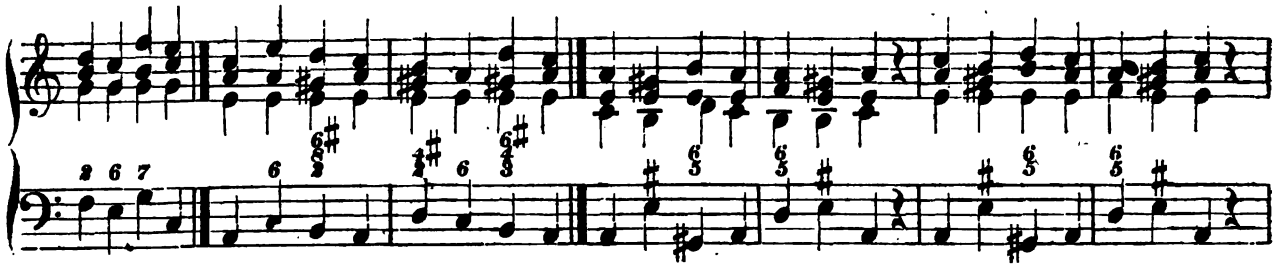
Hierzu eine praktische Uebung auf Tab. XVIII Nro. 32.

Nro. 2.

Nro. 3.

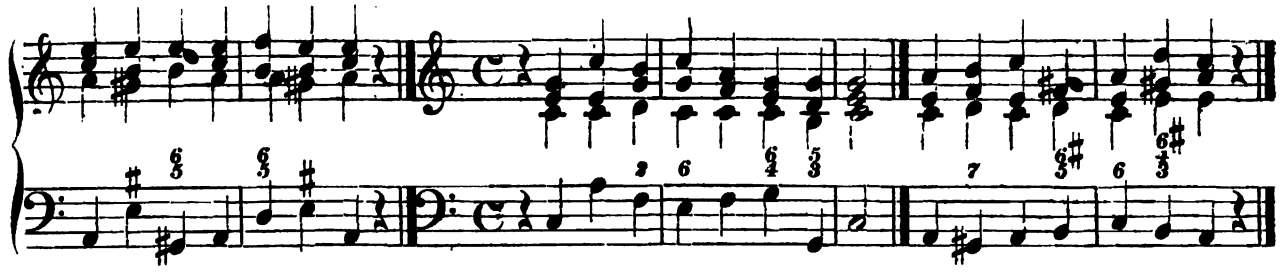


In Amoll. Nro. 4. Nro. 5.



G⁷ C G⁷ C a a E⁷ a E⁷ a E⁷ a a E E⁷ a h°⁷ E a a E E⁷ a h° E a
V⁷. I. V⁷. I. I. I. V⁷. I. V⁷. I. V⁷. I. I. V. V⁷. I. II°⁷. V. I. I. V. V⁷. I. II°. V. I.

Nro. 6. In Cdur. In Amoll. Nro. 7.

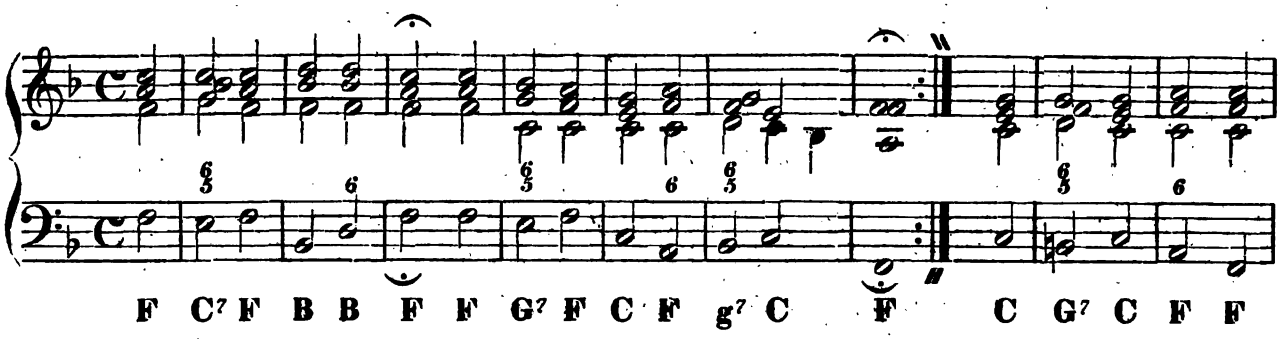


a E E⁷ a h°⁷ E a C a G⁷ C F C G C a gis⁷° a °gis⁷ a E⁷ a
I. V. V⁷. I. II°⁷. V. I. I. I. V⁷. I. IV. I. V. I. I. VII⁷°. I. °VII⁷. I. V⁷. I.

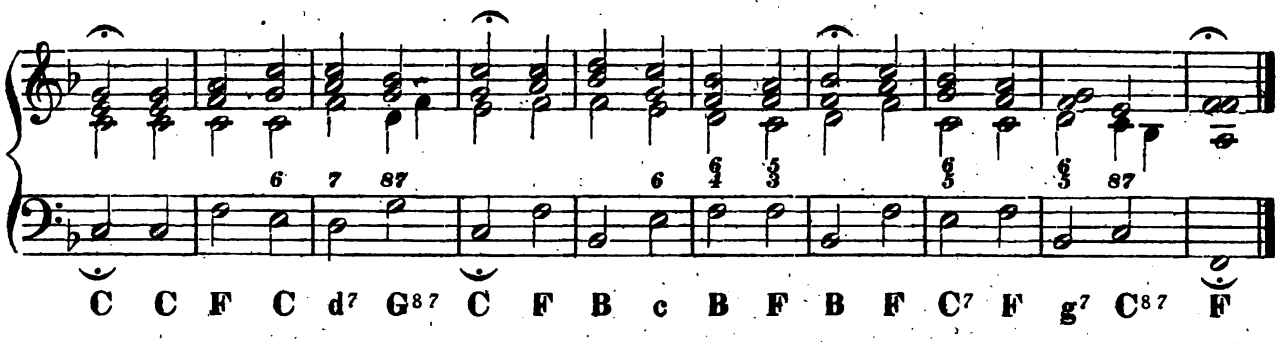
Nachdem die in diesem §. angegebenen Beispiele von Nro. 1 bis 7 von dem Schüler in mehrere Tonarten gesetzt und gespielt worden sind, lasse sich derselbe aus einem unausgesetzten Choralbuche solche Choräle aussuchen oder bestimmen, welche so harmonisirt sind, dass der Schüler keine Fehler gegen die Regeln der Fortschreitung konsonirender Intervalle und gegen die Vorbereitung dissonirender Intervalle begehen kann, da zur Anwendung dieser Regeln bei manchem Schüler oft eine längere Zeit erfordert wird. Da aber die Regeln dem Schüler mehr nützen, wenn bei demselben eine praktische Fertigkeit im Abspielen unausgesetzter Choräle vorhergeht, so folgen obige Regeln erst nach der erwähnten praktischen Fertigkeit.

Das obige Beispiel Nro. 2 ist auch zur getheilten Harmonie sehr geeignet, welches der Schüler nach der auf Tab. XIV angegebenen Weise in getheilte Harmonie und in mehrere Tonarten zu setzen und zu spielen hat. Den folgenden Choral: „Nun danket alle Gott“ etc. hat der Verfasser besonders für den ersten Anfang im Choralspielen sehr geeignet gefunden. Nur muss dieser Choral ebenfalls in mehrere Tonarten, nach Edur, Fdur, Fisdur, Asdur, Adur versetzt und gespielt werden. Auch lässt er sich auf die angegebene Art sehr gut in getheilte Harmonie setzen.

Choral: Nun danket alle Gott etc.



Anmerkung. Der Schüler kann bei Chorälen die römischen Ziffern nur dann anwenden, wenn er die nöthigen Regeln der leiterfremden Modulation kennt.

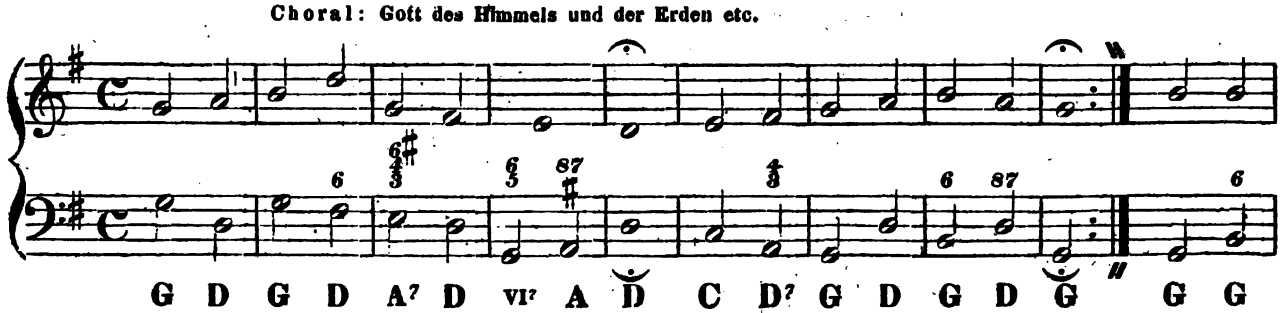


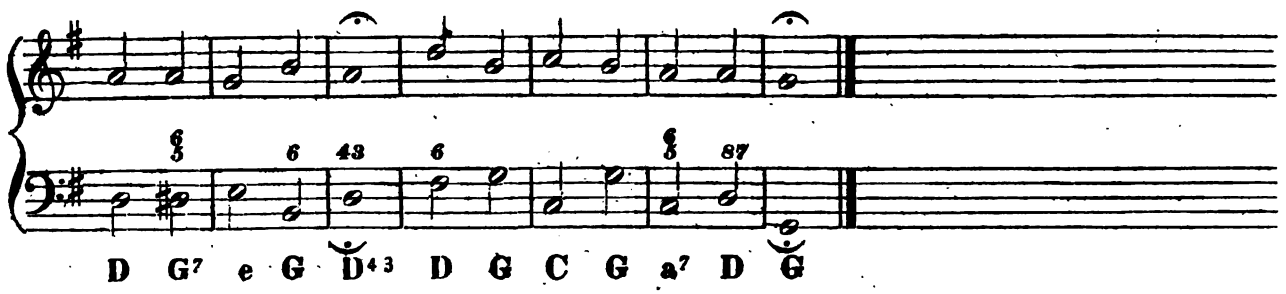
§. 41.

Die nachstehenden und die auf Tab. XVIII und XIX von Nro. 33 bis 37 aufgeführten Choräle, wo auch einige mit Zwischenspielen versehen sind, kann zwar der Schüler auf der jetzigen Stufe seines Wissens noch nicht in getheilte Harmonie setzen, doch ist es gut, wenn er eine Zeitlang sich im Spielen der Choräle in enger Harmonie übt. Später wird er dann die Kenntniss und Geschicklichkeit, unausgesetzte Choräle nach getheilter Harmonie zu setzen und zu spielen, um so leichter erlangen können.

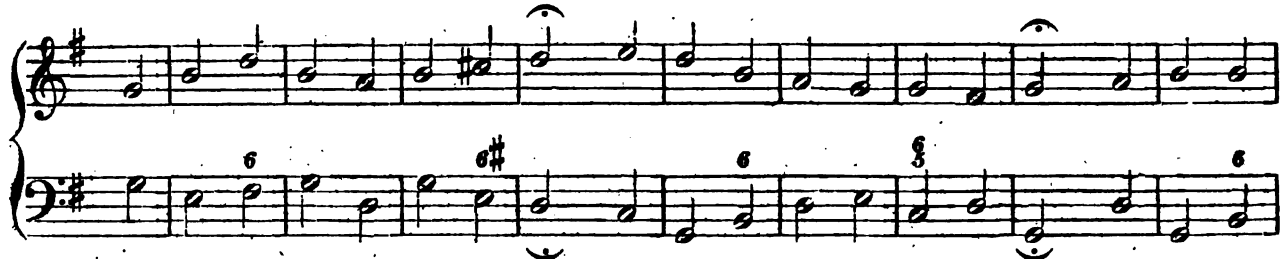
Bei den nachstehenden und bei den auf Tab. XVIII und XIX von Nro. 33 bis 37 befindlichen Chorälen, die der Schüler blos in enger Harmonie spielen soll, ist nur zu beobachten, dass er bei einem konsonirenden Sextenaccord entweder die Sexte oder die Terz zu verdoppeln hat. Nur dann, wenn der Sextenaccord die 1. Verwechselung des verminderten Dreiklangs ist, ist der Bass zur Verdoppelung am besten geeignet.

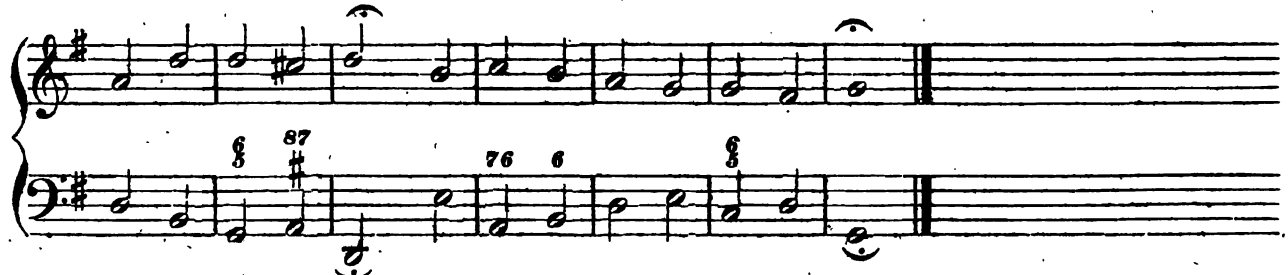
Choral: Gott des Himmels und der Erden etc.



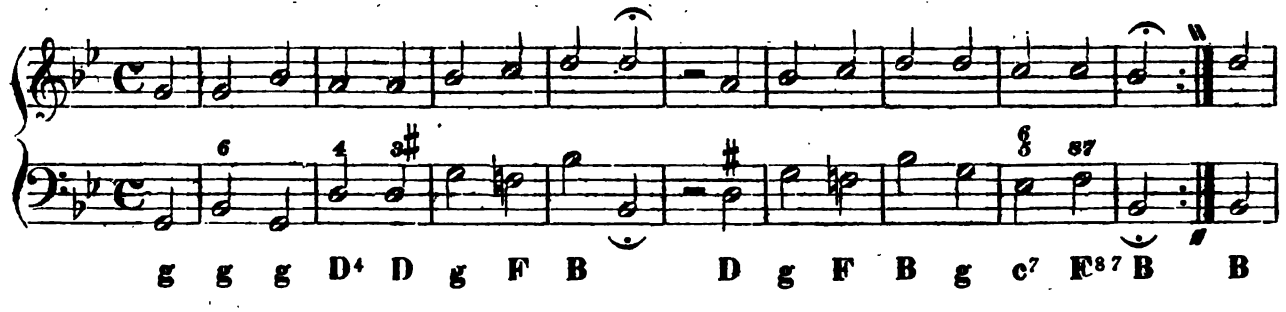


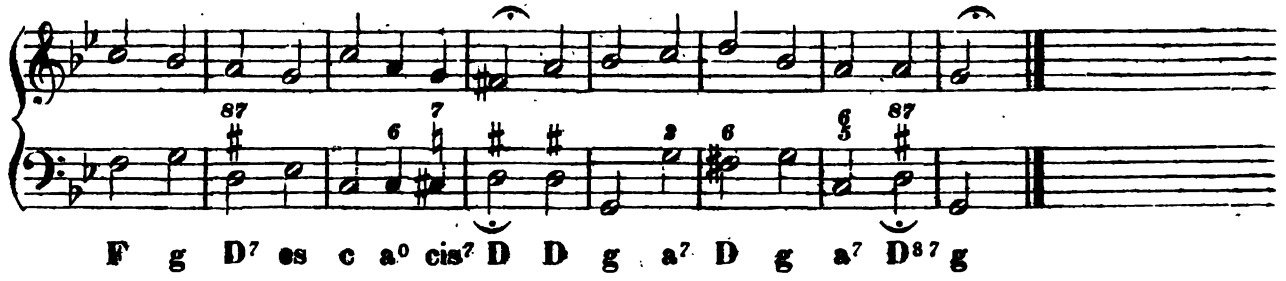
Choral: Herr Jesu Christ dich zu uns wend etc.



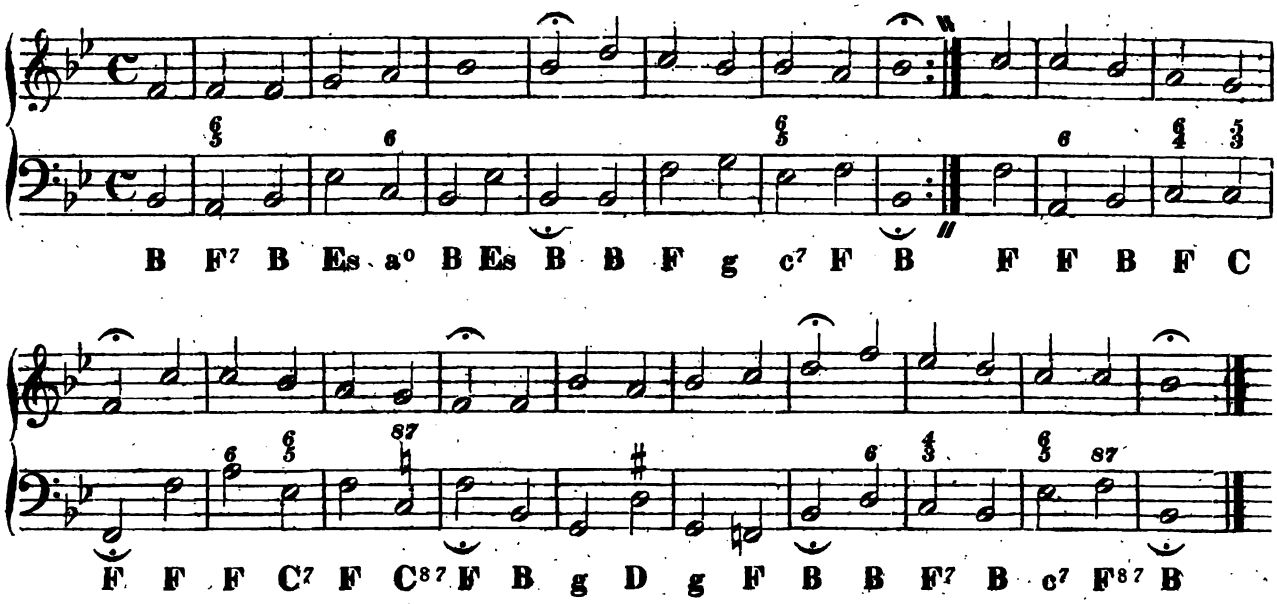


Choral: Wer weiss wie nahe mir etc.





Choral: Auf, auf mein Herz mit Freuden etc.

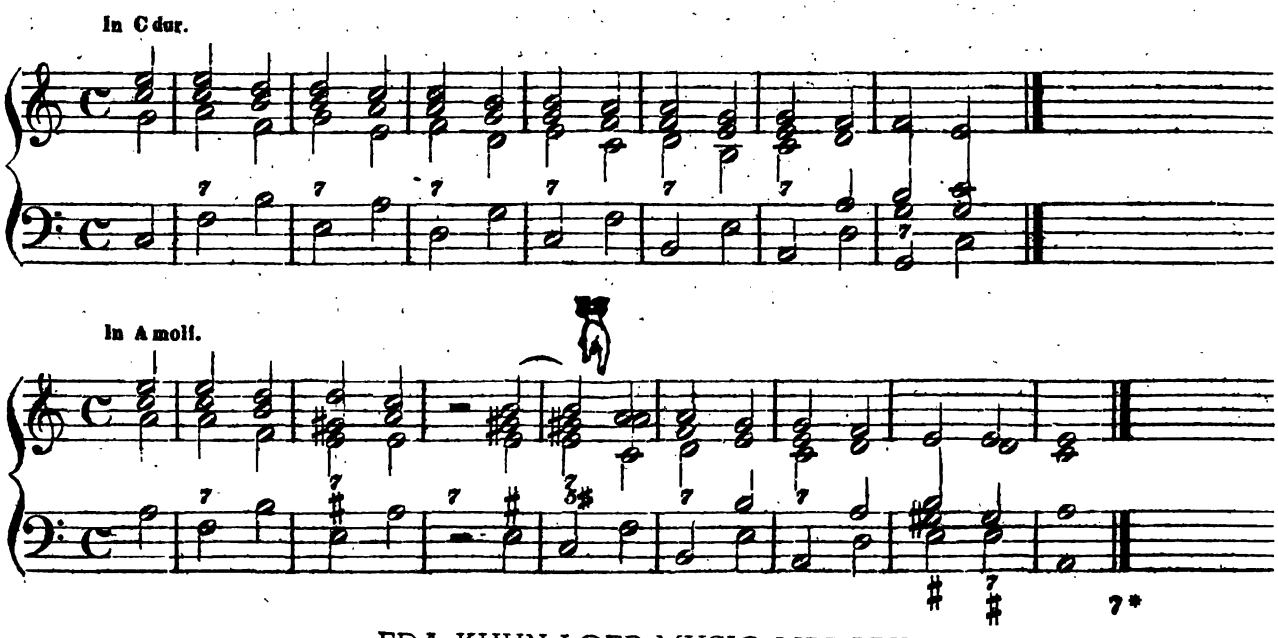


Sollte es dem Schüler noch schwer fallen, diese Choräle und alle übrigen bezifferten Accordverbindungen ohne ausgesetzte Mittelstimme zu spielen, dann setze er noch eine Zeitlang die Mittelstimme in seinem Ausarbeitungsbuch hinzu.

§. 42.

Auflösung der 4 Grund-Septimen-Accorde in die um eine Quarte höher liegenden leitereigenen Dreiklänge,

wobei sich die Septime nur in die Terz auflöst.



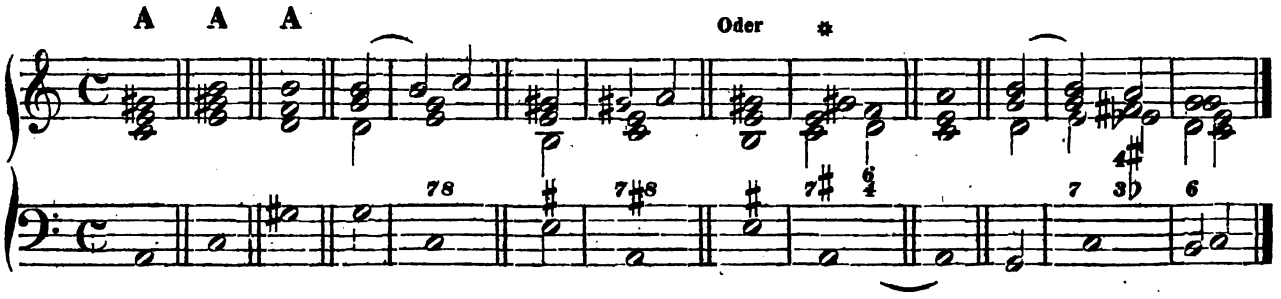
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY

Da auf der neueren Molltonleiter diese 4 Grundseptimenaccorde ihren Sitz nicht auf so viel verschiedenen Stufen haben, wie es auf der älteren Molltonleiter der Fall ist, so kann auch auf der neueren Molltonleiter eine solche ungestörte Fortsetzung bei der Auflösung der Grundseptimenaccorde in den um eine Quarte höher liegenden Dreiklang nicht Statt finden, welches eben dem Componisten oft hemmend in den Weg treten muss.

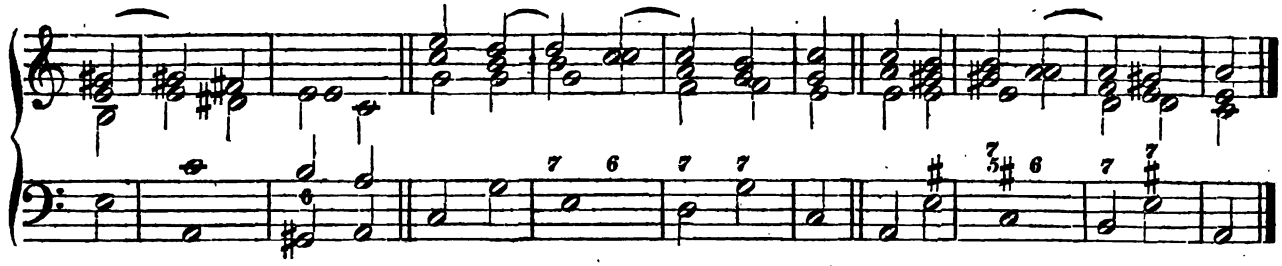
§. 43.

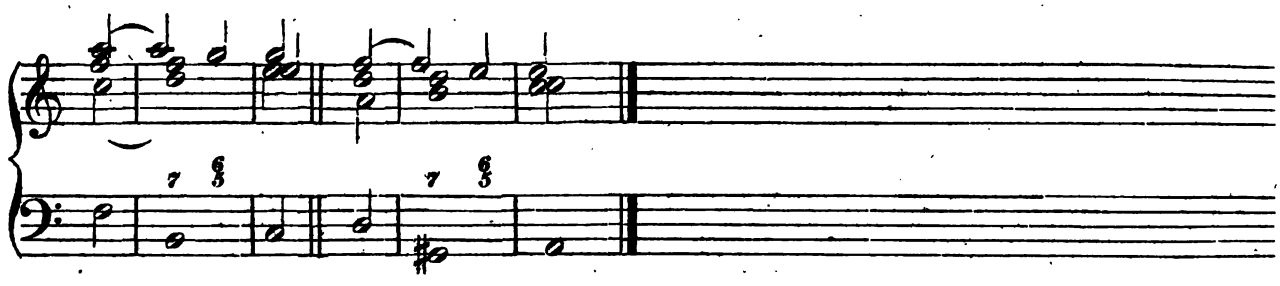
Auflösung der Septimen-Accorde in die Quinte, Sexte und Octave.

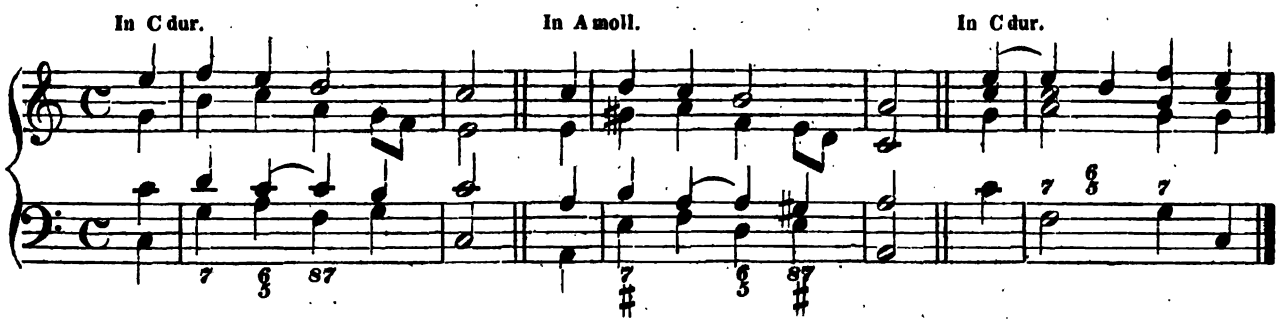
Man ist in neuerer Zeit der Meinung, dass man so wenig als möglich Grundharmonien deswegen annehmen oder aufstellen solle, 1) um sowohl dem Lehrer als dem Schüler eine Erleichterung beim Unterrichte zu verschaffen; 2) um keinen Verdacht gegen andere aufgestellte Theorien zu erregen. Das ist zwar in dieser Hinsicht nicht ganz unrichtig, allein später müsste aber dennoch einer gewissen Einseitigkeit entgegen gearbeitet werden, indem ja selbst von den obigen 4 Grundseptimenaccorden dieser oder jener auch noch auf diese oder jene Weise aufgelöst werden kann, was der Schüler auch wohl von selbst einsehen wird. Dass die 3 Septimenaccorde bei A nicht so bequem und leicht aufzulösen sind, als die erwähnten 4 Grundseptimenaccorde, wird der Schüler wohl leicht einsehen; allein da einmal beim Unterrichte von der Auflösung der Septimenaccorde die Rede ist, so wird vielleicht der Schüler verlangen, oder wenigstens wünschen, dass ihm jede Auflösung eines Septimenaccords bekannt gemacht werden möge. In nachstehenden Beispielen findet der Schüler, dass die 3 Septimenaccorde bei A, welche zwar abgesondert von den Grundseptimenaccorden stehen, dennoch auf diese oder jene Weise eine gleiche Auflösung mit den Grundseptimenaccorden haben. Man sehe auch die Auflösung der Septimenaccorde im vorhergehenden §. bei A moll, wo sich einer von den 3 abgesonderten Septimenaccorden dennoch in den um eine Quarte höher liegenden Dreiklang auflösen lässt.

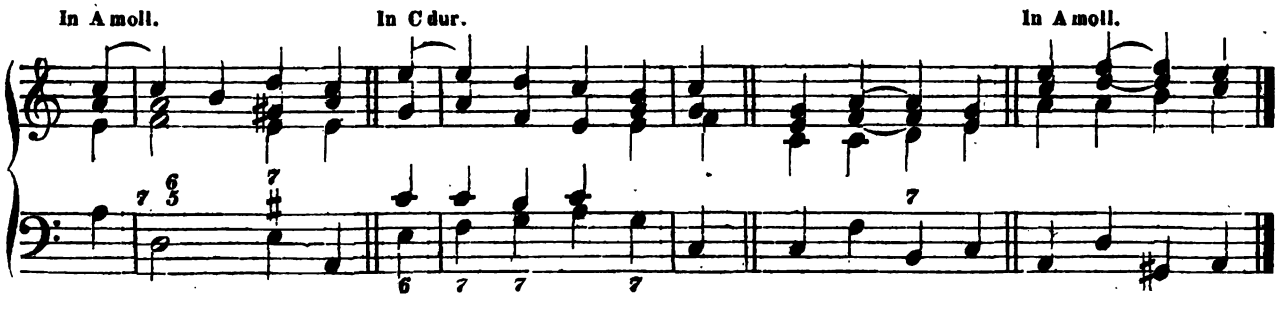


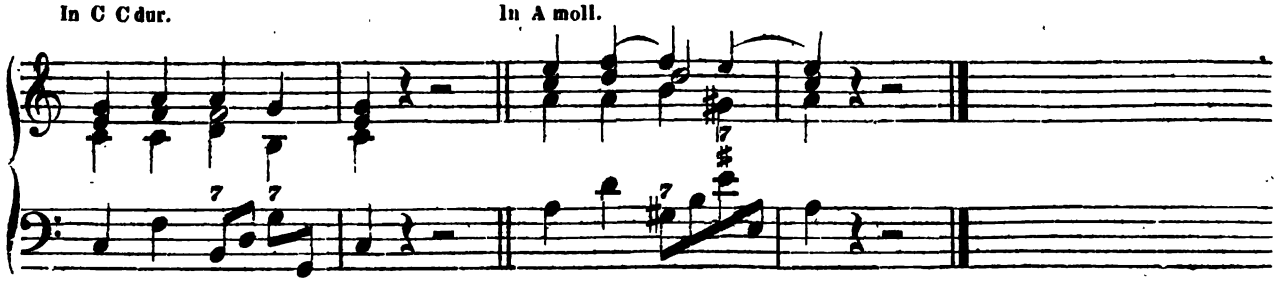
Hier oben bei dem * sieht man, dass das gis kein bloser Vorhalt der Octave ist, weil noch ein Accord dazwischen steht..






In C dur.
In A moll.
In C dur.


In A moll.
In C dur.
In A moll.

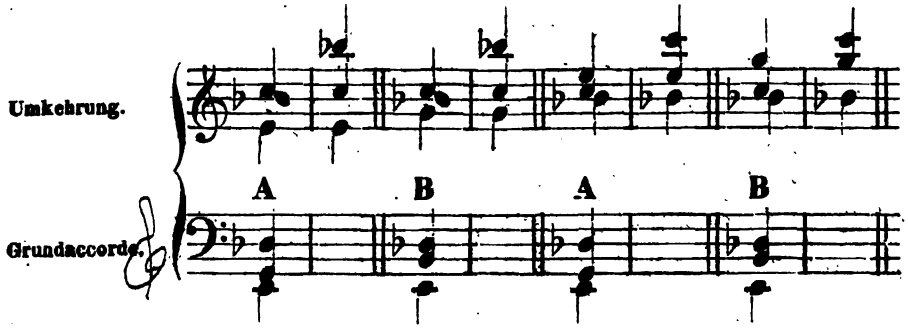

In C C dur.
In A moll.

Der Verfasser dieses Werks glaubt vielleicht auch nicht mit Unrecht, dass die Auflösung der Septimenaccorde in diesem §. viel öfter in den Compositionen angewendet werden, als die Auflösung der Grundseptimenaccorde im vorhergehenden §. Ueberhaupt wäre ja die Anwendung der Septimenaccorde, die, weil sie in dem Umfange einer reinen Octave gebildet sind, als Grundaccorde von Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorden dastehen, sehr beschränkt, wenn selbst den Grundseptimenaccorden nur eingeräumt wäre, bei ihrer Selbstständigkeit sich dennoch blos in die Terz eines Dreiklangs auflösen zu können, wenn sie z. B. bei einer andern Auflösung von einem andern Accord abhängig sein sollten. Aus den Accord-Verbindungen in diesem und dem vorhergehenden §. wird übrigens der Schüler einsehen, dass sich die Septime im Septimenaccord in die Terz, Quinte, Sexte und Octave auflösen kann.

Septimen-Sequenzen kommen mit den Dreiklangs- und Sextenaccord-Sequenzen später.

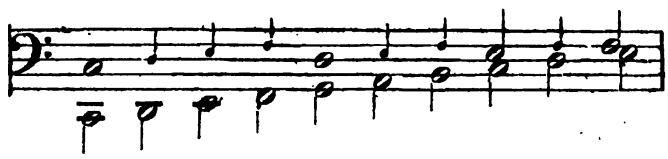
§. 44.

Die verschiedene Darstellung des 4stimmigen Septimenaccords mit seinen Umkehrungen nach enger und zerstreuter Harmonie ist auf dieselbe Weise auszuführen, wie es oben §. 20 bei dem 4stimmigen Dreiklang und §. 30 bei seinen Umkehrungen angezeigt worden ist. Da aber bei den 3stimmigen Septimenaccorden gewöhnlich die Quinte, seltener die Terz wegbleibt, so muss folglich bei jeder Umkehrung eines solchen Septimenaccords auch ein Intervall weggelassen werden, wie folgende Darstellung zeigt, wo beim Grundaccord bei A die Quinte und bei B die Terz weggelassen ist.



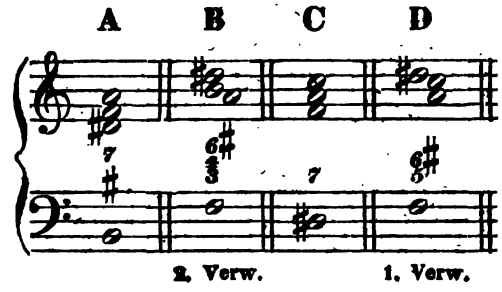
Man sieht hier, dass selbst bei der Umkehrung des 3stimmigen Septimenaccords niemals der Grundton im Grundaccord fehlt, wie es auch bei der 3- und 4stimmigen Umkehrung des Dreiklangs der Fall war. Dieses möge sich der Schüler gut im Gedächtnisse bewahren.

Man hat bei der zerstreuten Harmonie auch noch zu beobachten, dass man den tiefern Basstönen nicht mit einer Terz, Secunde und Quarte zu nahe kommt. Man hält sich gewöhnlich bei sehr tiefen Bässen von der Bassstimme zu der zunächst höhern Stimme eine Octave entfernt. Steigt der Bass höher, so nimmt diese Entfernung bis zur Quinte und endlich bis zur Terz und Secunde ab. Ob sich gleich die Tonsetzer dabei Ausnahmen erlauben, so findet dieses doch wenigstens beim Choralspielen Statt. Man sehe deshalb folgende Darstellung.



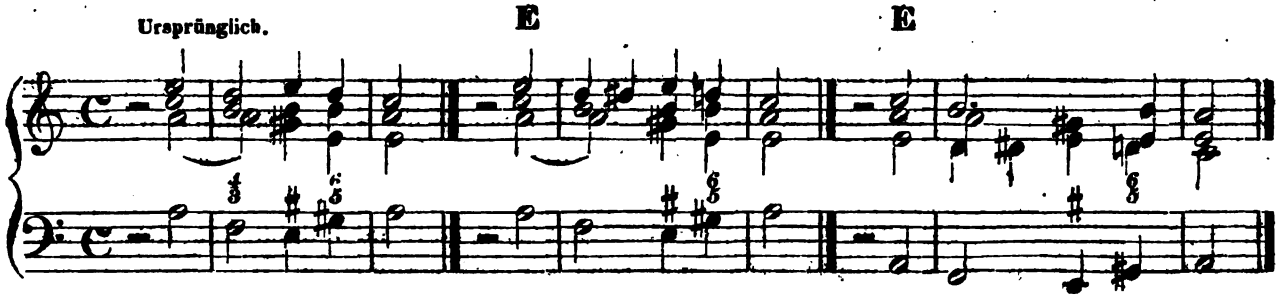
§. 45.

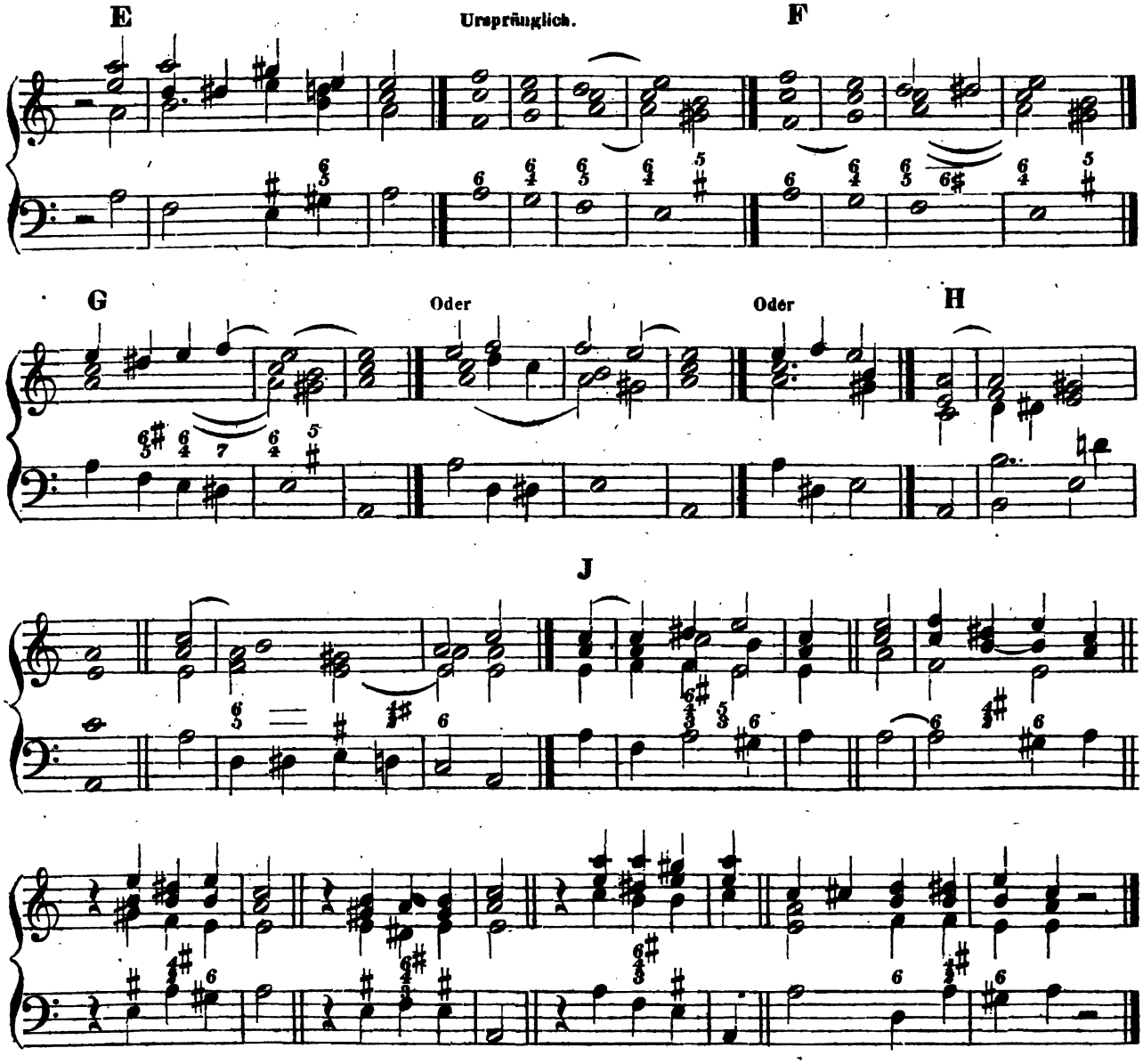
Es sind nun noch bei der Lehre von Septimenharmonien die 2 Vierklänge bei A und C hier darzustellen, die allenfalls in ihrer Grundharmonie in sehr beschränkter Art im schlimmen Takttheile gebraucht werden können, dafür aber einige ihrer Umkehrungen desto häufiger auch im guten Takttheil angewendet werden. Aus der 2. Umkehrung des Vierklangs bei A entsteht der sehr brauchbare und sehr oft angewendete übermässige Terzquartsextenaccord bei B, und aus der 1. Verwechselung des Vierklangs bei C entsteht der übermässige Quintsextenaccord bei D.



Den Vierklang bei A nennt man den hartverminderten Septimenaccord.

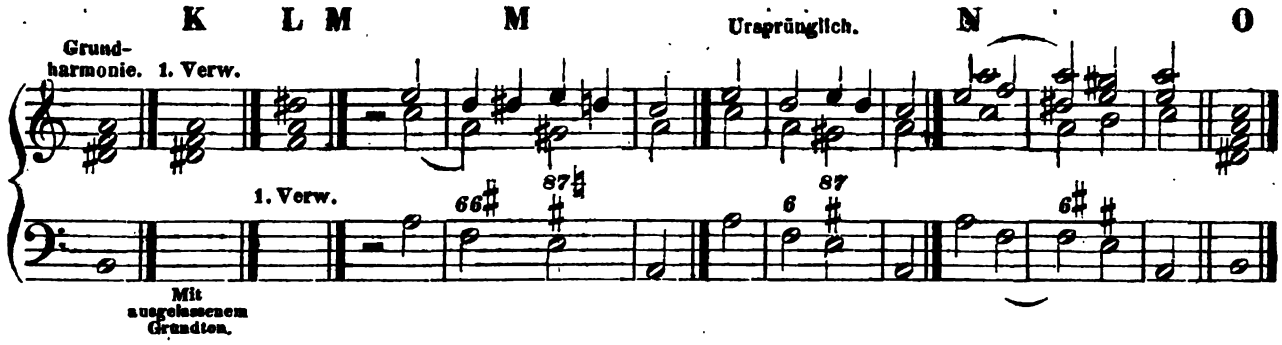
Mancher wird vielleicht bei sich denken, wie diese Vierklänge wohl entstanden sind, da sie doch nicht als leitereigene Accorde auf unsern diatonischen Tonleitern gebildet werden können. Schon in früherer Zeit glaubte man, wie auf Seite 217 in Türks Anweisung zum Generalbassspielen zu lesen ist, dass diese Vierklänge bei A und C durch zufällig erhöhte Noten entstanden sind. Man sehe die Darstellung deshalb bei E und F. Die beiden Septimenaccorde bei A und C klingen sehr hart, wenn ihre Intervalle zu gleicher Zeit angeschlagen werden. Doch der Vierklang bei A ist in der Lage bei G z. B., im schlimmen Takttheil, zu gebrauchen. Mit dem Septimenaccord bei C nebst seiner 1. Umkehrung ist es derselbe Fall, bei H. Die übrigen Umkehrungen dieser beiden obigen Vierklänge bei A und C sind fast sämmtlich gut und leicht anzuwenden, wie bei J angegeben ist, wo sie auch im guten Takttheil eintreten können.





Dass man die obigen Septimenaccorde bei A und C im schlimmen Takttheil gebrauchen kann, spricht auch für die Entstehung dieser Vierklänge durch zufällig im schlimmen Takttheil erhöhte Noten.

Man nimmt auch an, dass aus der 1. Umkehrung des Septimenaccords bei A mit ausgelassenem Grundton der doppelt verminderte Dreiklang bei K entstanden, und aus diesem der sehr gebräuchliche übermässige Sextenaccord durch die 1. Verwechselung hervorgegangen sei, bei M. Soll der übermässige Sextenaccord bei L vierstimmig werden, so verdoppelt man die Terz bei N. Hier kann man aber, wie bei den obigen 2 Septimenaccorden bei A und C, die Bemerkung stellen, dass vielleicht der übermässige Sextenaccord bei L auch durch zufällig erhöhte Töne entstanden sei, daraus man dann den doppelt verminderten Dreiklang erst gebildet habe. Man sehe die Darstellung bei M.



Es ist doch sonderbar in der Welt —, auf der einen Seite wird es getadelt, wenn man 2 oder 3 Grundaccorde mehr annimmt, als ein Anderer — und auf der andern Seite ist man geneigt, dafür wieder eine neue Grundharmonie zu bilden, die gar nicht anzuwenden, sondern blos denkbar ist und bleiben wird. So ist es nämlich mit dem Vierklang oben bei C, von dem man sagt, dass er durch das Hinzusetzen einer kleinen Terz über der Septime zu einem Nonenaccord erhoben werden könne, bei O. Darauf sich stützend sagt man nun: dass man dann von dem neugebildeten Nonenaccord bei O den Septimenaccord bei C als die 1. Verwechselung mit ausgelassenem Grundton ansehen könne. Davon ist wenigstens in dem oben angeführten gewichtigen Werke von Türk, das keineswegs in eine ältere Zeitperiode gehört, kein Wort zu lesen.

Ehe der Schüler in der Lehre von der leiterfremden Modulation nicht unterrichtet ist, kann die Bezeichnung dieser Accorde und ihrer Verwechselungen durch römische Ziffern nicht geschehen, weil diese Harmonien einen geborgten Leitton aus einer andern Tonleiter enthalten.

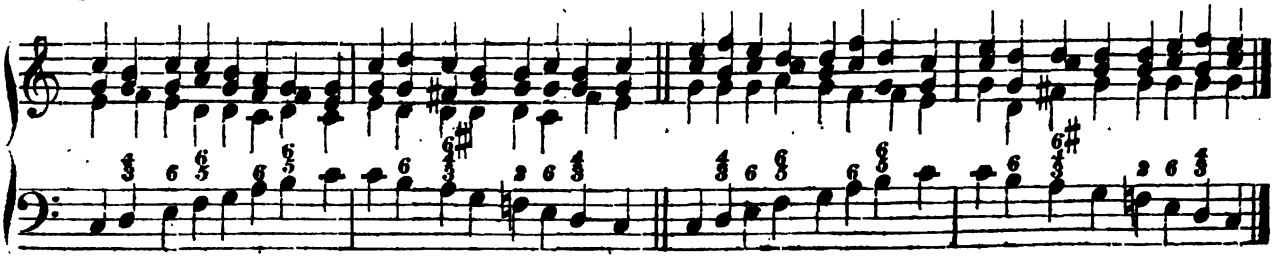
§. 46.

Harmonisirung der diatonischen Tonleiter im Basse,

oder

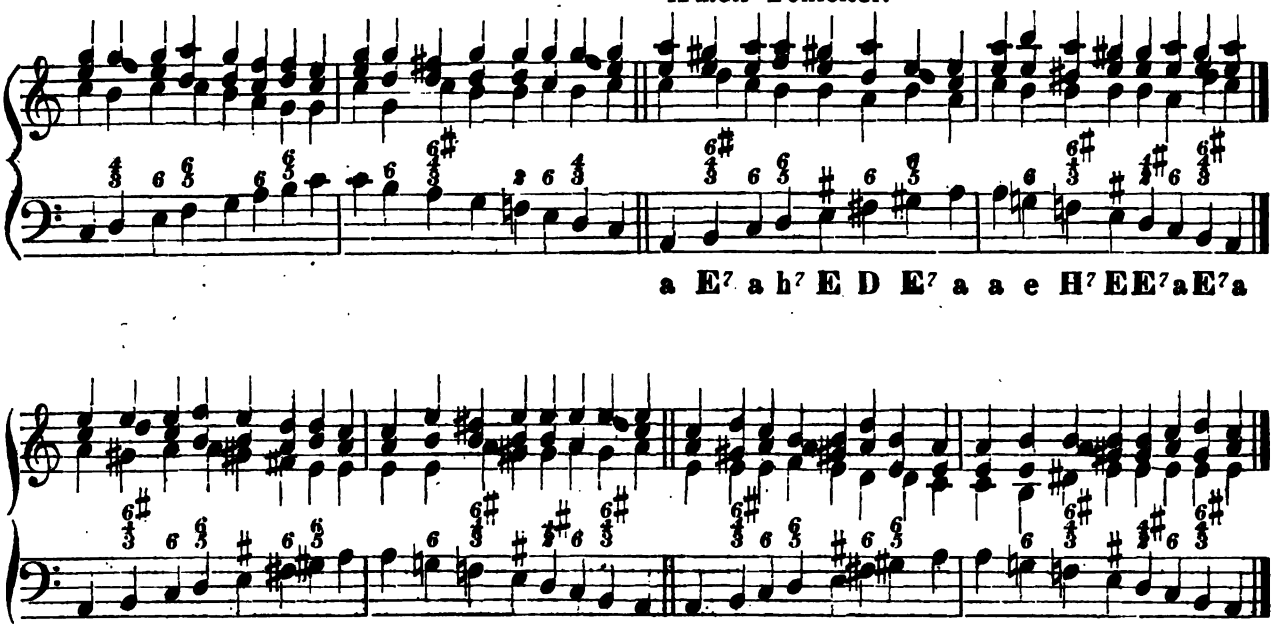
Regelmässige Accordenfolge auf der im Basse stehenden auf- und absteigenden Dur- und Moll-Tonleiter.

C dur-Tonleiter.



C G⁷ C d⁷ G F G⁷ C C G D⁷ G G⁷ C G⁷ C

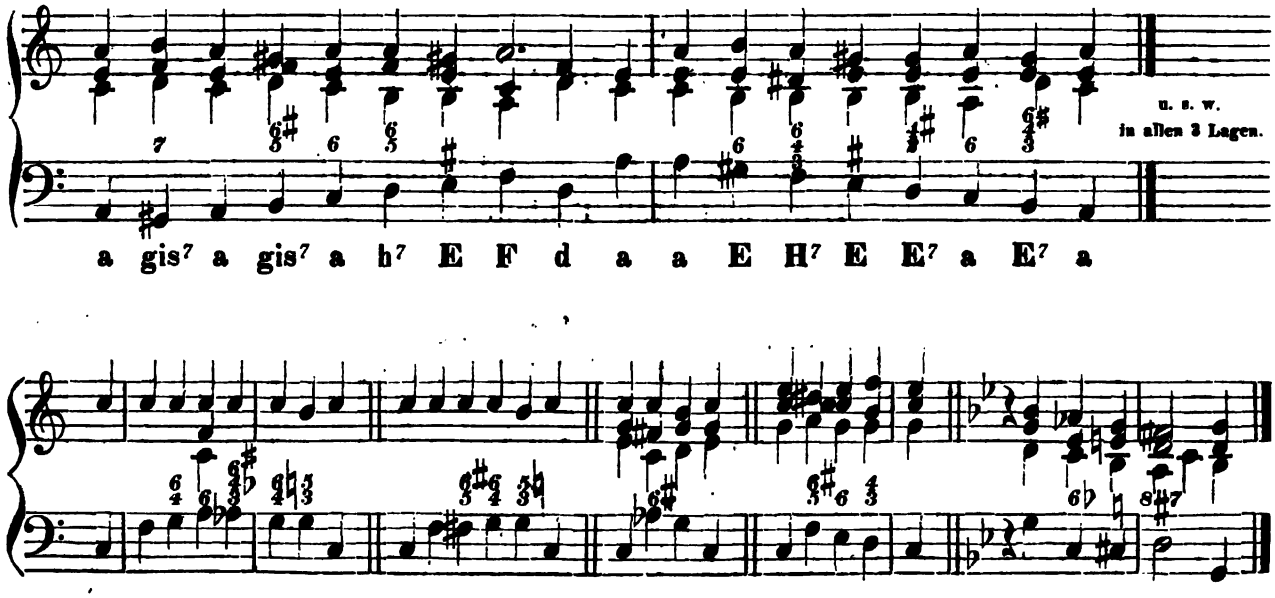
A moll-Tonleiter.



Diese Beispiele findet der Schüler auf den Tabellen Nro. 38 und 39 in alle Tonarten versetzt, welche sehr gut eingeübt, und wo es möglich ist, auswendig gespielt werden müssen.

Harmonisirung der im Basse stehenden neuern Molltonleiter.

Nebst einigen andern Accord-Verbindungen.

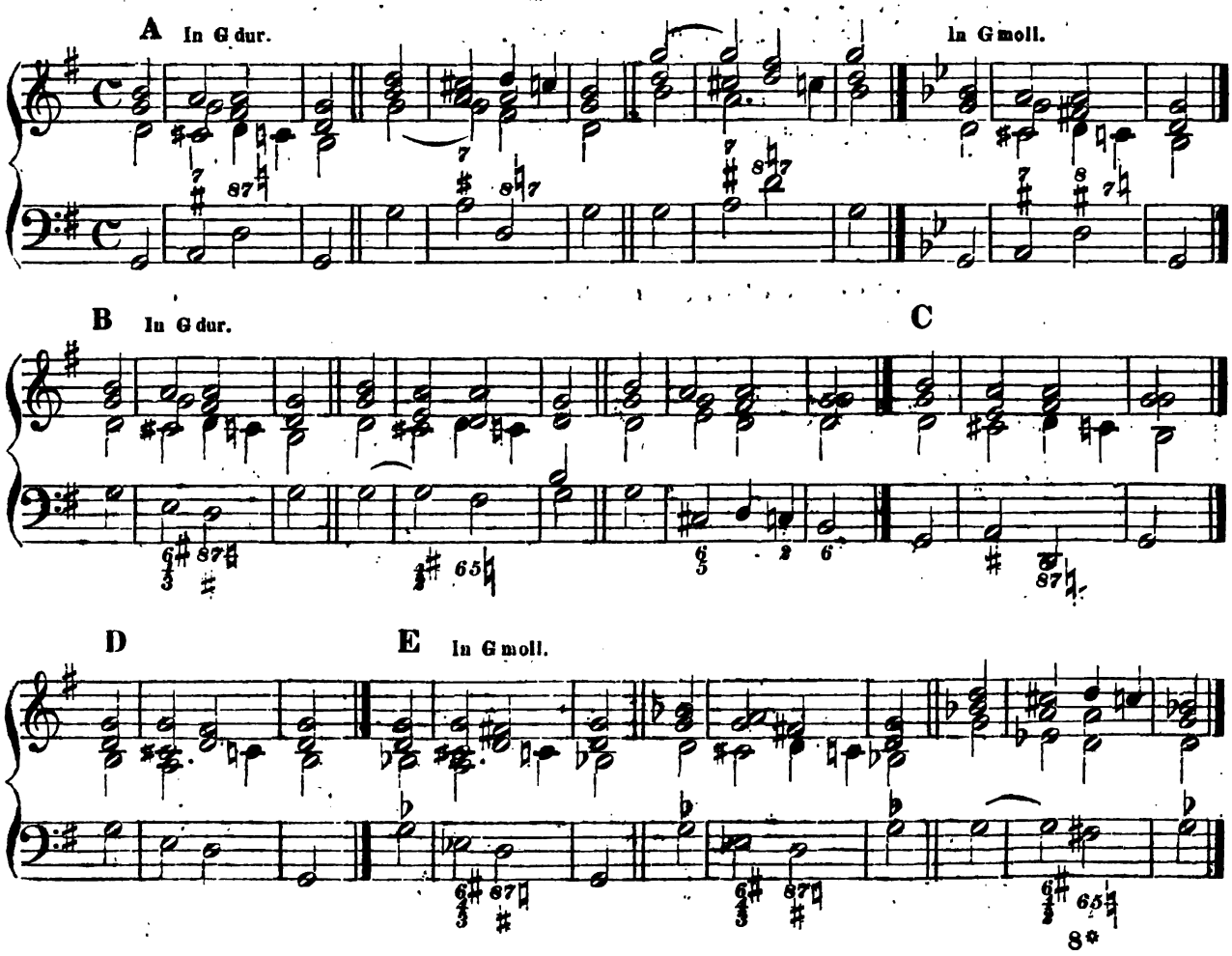


§. 47.

Der Wechsel-Dominanten-Accord.

Der Wechsel-Dominanten-Accord (oder die Wechsel-Dominanten-Harmonie) ist der Durdreiklang oder der Hauptseptimenaccord auf der 2. Stufe einer Tonart.

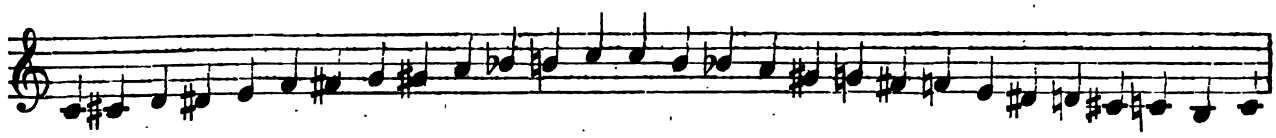
Der Wechsel-Dominanten-Accord, welcher auch zuweilen bei Tonschlüssen gebraucht wird, ist nichts anderes, als die Anwendung des Hauptseptimenaccords oder des Durdreiklangs auf der 2. Stufe einer Tonart unmittelbar vor der Anwendung des Hauptseptimen-Accords oder des Durdreiklangs auf der 5. Stufe der Tonart, worinnen man sich befindet, wie bei A und C. Nur darf dabei der Schüler nicht glauben, dass der Durdreiklang und der Hauptseptimenaccord auch auf der 2. Stufe der diatonischen Tonleiter ihren Sitz haben können, weil das nur ein ganz kurzer Uebergang von einer Tonleiter zur andern ist. Eine solche Wechsel-Dominanten-Harmonie kann auch durch die 1. Verwechselung des Dur-Dreiklangs, oder durch die Verwechselungen des Hauptseptimenaccords entstehen, bei B und D. In der Fortschreitung der Wechsel-Dominanten-Harmonie liegt viel Aehnliches mit der Fortschreitung der 2. Verwechselung des hart verminderten Septimenaccords, bei E.



§. 48.

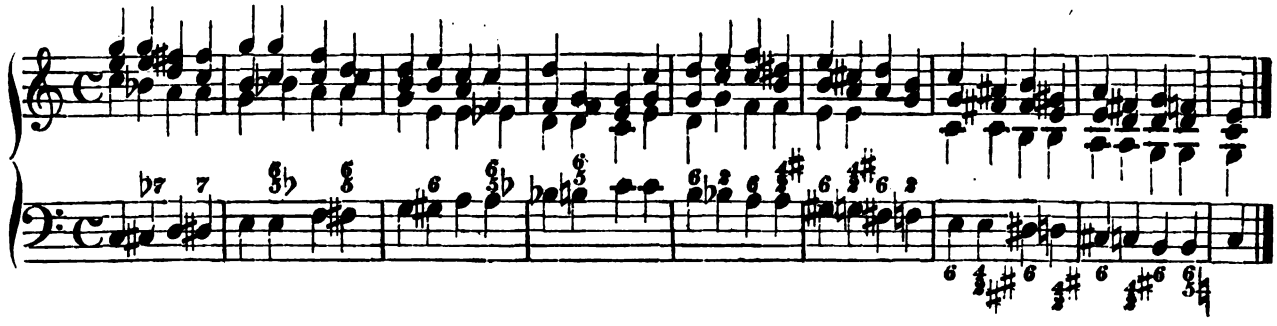
Darstellung und Anwendung der chromatischen Tonleiter.

Die chromatische Tonleiter ist eine Zusammensetzung oder Aufeinanderfolge von kleinen und grossen halben Tönen. Diese Tonleiter erscheint auf folgende Art und Weise.

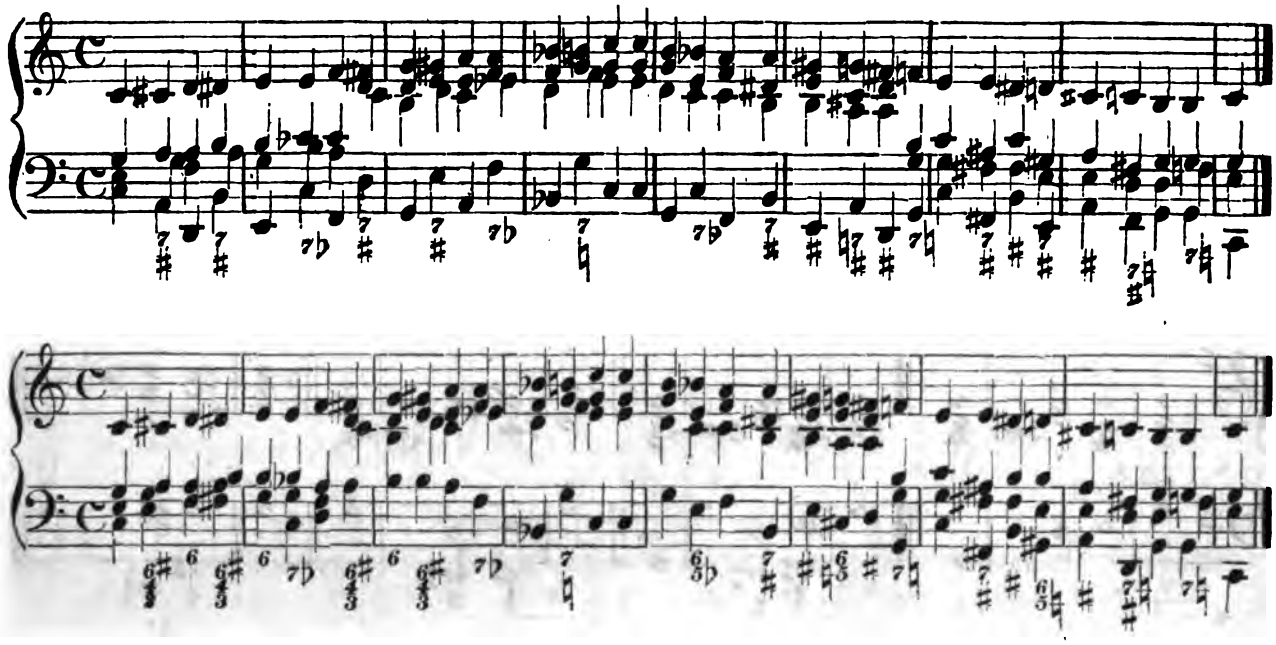


Es ist bei dieser Tonleiter zu beobachten, dass kein zufälliges Versetzungszeichen auf der 3. und 6. Stufe gebraucht werden darf.

Die im Bass stehende harmonisirte chromatische Tonleiter.



Die in den obern Tönen stehende harmonisirte chromatische Tonleiter.

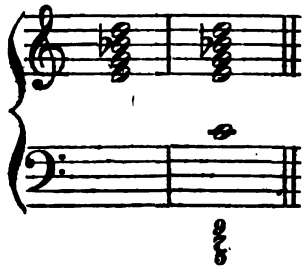


Diese harmonisirten chromatischen Tonleitern müssen noch einige Mal von dem Schüler versetzt werden. Man wird hier bei der auf- und absteigenden chromatischen Tonleiter die 3. und 6. Stufe wiederholt angegeben finden, was eben den Beweis liefert, warum auf diesen Stufen kein zufälliges Versetzungszeichen gebraucht wird.

§. 49.

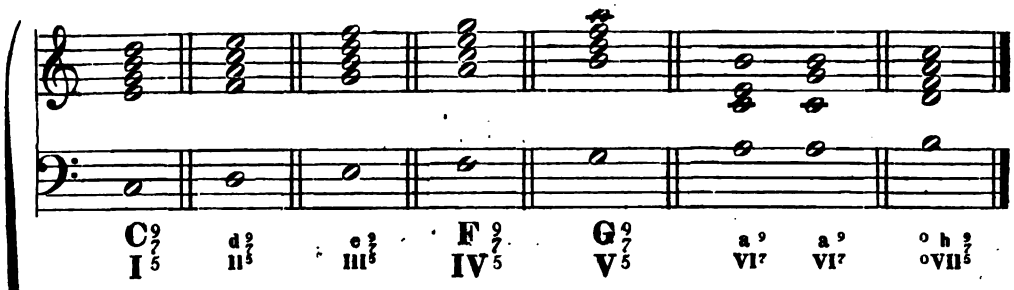
Der Nonen-Accord.

Der Nonenaccord ist eine Zusammensetzung 2 verschiedener Septimenaccorde. Er besteht ausser dem Basse aus einer Terz, einer Quinte, einer Septime und None. Dieser Accord entsteht, wenn unter dem Grundton eines Septimenaccords noch eine Terz gesetzt wird, bei A. Es ist zwar oben gesagt, das man jeden Grundaccord an seinem terzenweisen Bau erkenne. Da aber die eigentlichen Grundaccorde innerhalb einer reinen Octave enthalten sind, so ist ein Nonenaccord, ob er gleich terzenweis gebaut ist, ein dem Septimenaccorde untergeordneter Grundaccord zu nennen, ein Grundaccord 2. Ranges. Die Nonenaccorde, und die weiter unten noch folgenden Undecimen- und Terzdecimenaccorde werden in manchen Harmonielehren sogar nur als Vorhalte betrachtet, um sich, wie man vorgiebt, die Sache nicht unnöthiger Weise zu erschweren. Obgleich auf der einen Seite dafür viel Wahres ist, so wird man aber doch auch weiter unten leicht einsehen, dass die Herleitung dieser Accorde vom Septimenaccorde, wegen ihrer mannigfaltigen Bezifferung sehr zweckmässig ist. Die Bezifferung des 5stimmigen Nonenaccordes geschieht mit $\frac{9}{7}$.

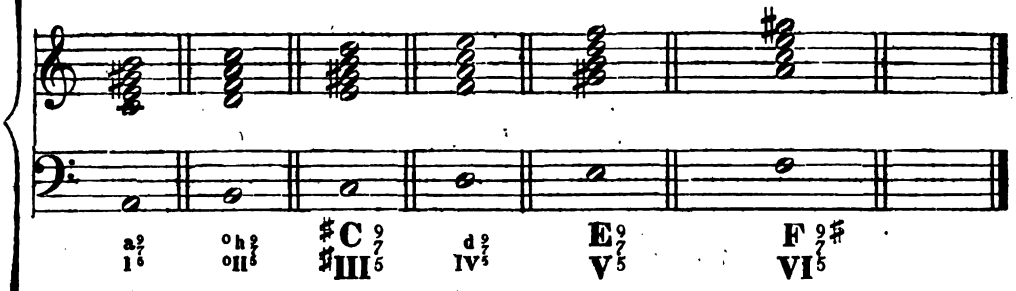


§. 50.

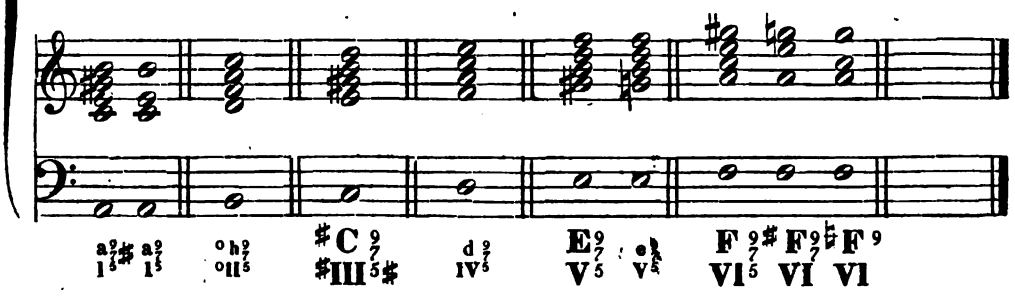
Sitz der Nonenaccorde auf der Durtonleiter.



Sitz der Nonenaccorde auf der neuern Molltonleiter.



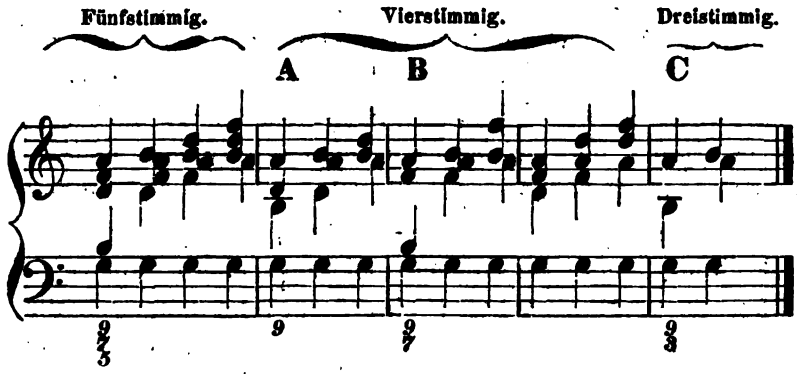
Sitz der Nonenaccorde auf der ältern Molltonleiter.



Auf der erhöhten 7. Stufe einer Molltonleiter einen Nonenaccord zu bilden, ist ganz unnöthig. Jedermann fühlt, dass dort ein solcher Zusammenklang sehr herbe klingt. Selbst der Nonenaccord auf der 7. Stufe der Durtonleiter ist wegen des Leittons nur dann zu gebrauchen, wenn sich die None nicht über demselben Basston auflöst. Dies alles giebt eigentlich einen starken Beweis, dass jeder Nonenaccord dem Septimenaccord untergeordnet ist.

Weil auf der erniedrigten 7. Stufe der ältern Molltonleiter, aus dem oben §. 33 angegebenen Grunde kein Hauptseptimenaccord stehen kann, so kann folglich auf dieser erniedrigten Stufe auch kein Nonenaccord gebildet werden. Auf den übrigen 6 Stufen der beiden Molltonleitern können Nonenaccorde ihre Auflösung finden, wie es weiter unten zu sehen ist.

Gewöhnlich werden diese 5stimmigen Accorde nur 4- oder auch zuweilen 3stimmig genommen. Man erhält den sehr gebräuchlichen 4stimmigen Nonenaccord, wenn man die Septime weglässt, wo er blos mit der Zahl 9 beziffert wird, bei A. Man erhält ferner noch zwei 4stimmige Nonenaccorde, wenn man entweder die Quinte oder die Terz weglässt. In beiden Fällen geschieht die Bezifferung mit $\frac{9}{7}$, wie bei B. Dreistimmig wird der Nonenaccord, wenn man die Septime und Quinte weglässt, wie bei C, wo er mit $\frac{9}{3}$ beziffert wird.

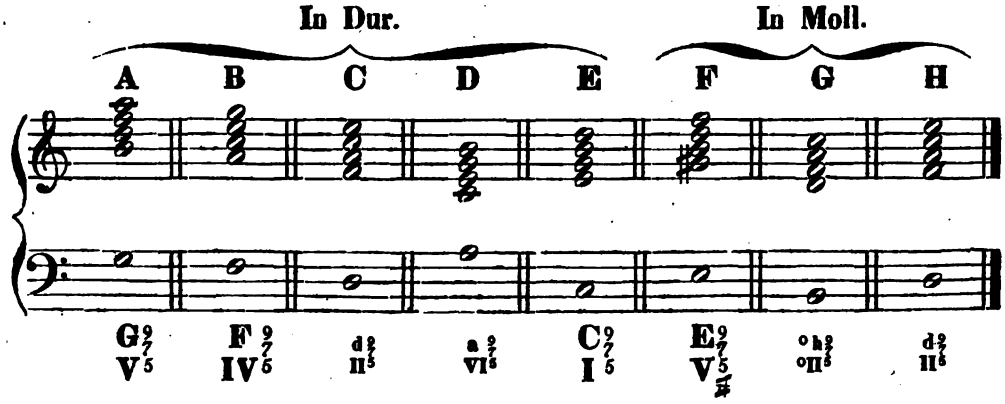


Anmerkung. Manche Tonlehrer machen, wenn in einem Nonenaccord die Quinte wegbleibt, einen besondern Accord daraus, und nennen ihn „Sept-Nonenaccord".

§. 51.

Für diejenigen, denen die vielen Grundaccorde zur Last zu sein scheinen, unter der namentlich der Schüler (wie ich in einem öffentlichen Blatte gelesen habe) sich keuchend und stöhnend fortschleppen müsse, sei hiermit gesagt, dass unter allen Nonenaccorden 8 sind, welche am häufigsten, leichtesten und bequemsten angewendet werden können. Dahin gehören:

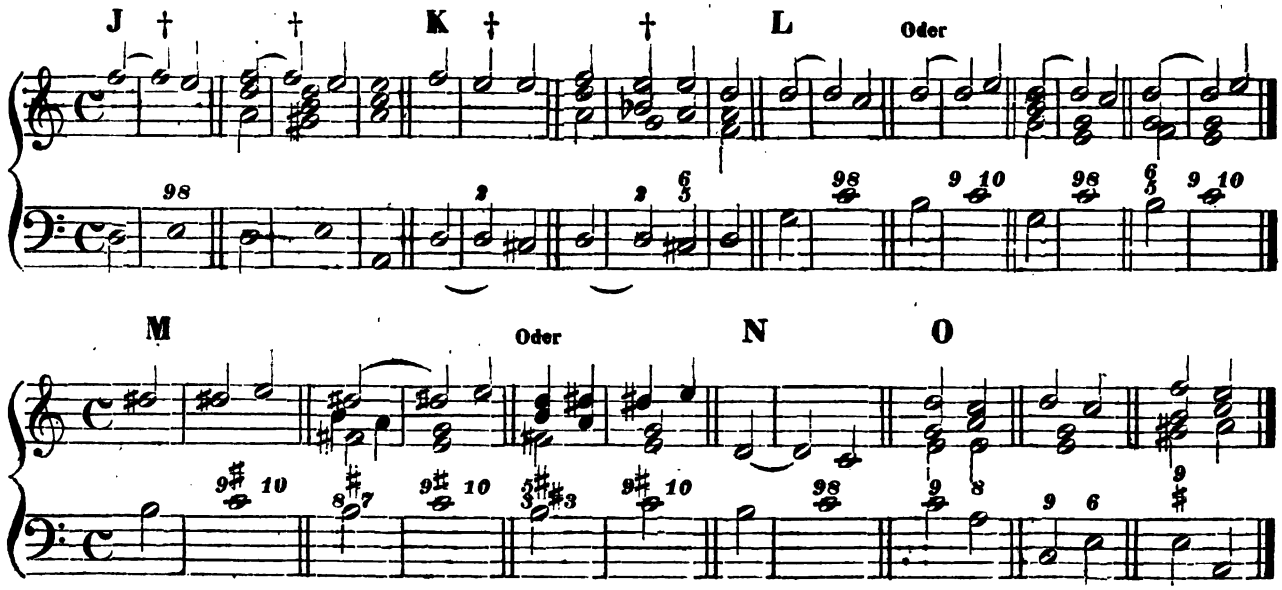
1) der Dominant-Nonenaccord in Dur und Moll, auf der 5. Stufe bei A und F;
2) der grosse Nonenaccord auf der 4. Stufe der Durtonleiter, bei B;
3) der Nonenaccord auf der 2. und 6. Stufe derselben, bei C und D;
4) der Nonenaccord auf der 2. und 4. Stufe der Molltonleiter, bei G und H; und
5) der Nonenaccord auf der 1. Stufe der Durtonleiter, bei E.



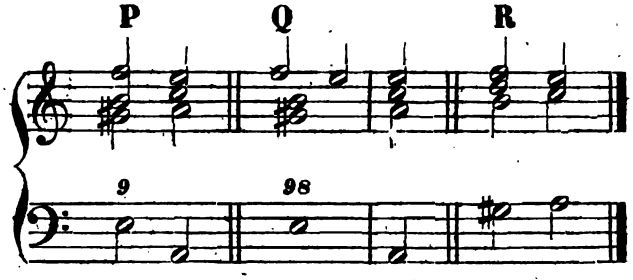
Der Verfasser findet es nach seinem Ermessen für zweckmässig, dass der Schüler nicht ganz ohne alle Rücksicht auf die strengere Schreibart fortschreite, zumal wenn sich der Zögling später vielleicht dem musikalischen Kirchendienst widmen wollte. Deshalb steht der Schüler auf einer Stufe des Unterrichts, wo er ohne angegebene Accordbezifferung die None von der Secunde unterscheiden lernen muss, weil darauf die richtige Behandlung des Nonenaccords in strengerer Schreibart beruht. Bei der Unterscheidung einer None von einer Secunde hat der Schüler nur die Bewegung des Basses und die Bewegung derjenigen Stimme zu beobachten, darinnen er die None von der Secunde unterscheiden soll. Da es das natürliche Streben der None ist, sich über denselben Basston in die Octave oder in die Terz aufzulösen, was auch in dem erwähnten Werke von Türk Seite 263 behauptet wird, so ist es in der strengern Schreibart nicht einerlei, zu glauben, wenn sich nur die None in irgend eine andere Konsonanz aufgelöst habe, dann sei die Auflösung auf die richtige natürliche Weise vollbracht, ohne dabei zu unterscheiden oder zu überlegen, ob es in einer strengern oder freiern Schreibart geschieht.

Ist die Fortschreitung einer Bassstimme und einer obern Stimme so, wie bei J und L, so ist der Ton in der obern Stimme bei † eine None. Ist hingegen die Fortschreitung so, wie bei K, so ist der Ton in der obern Stimme bei † eine Secunde. Die Auflösung kleiner Nonen geschieht jedesmal abwärts, bei J. Die Auflösung grosser Nonen geschieht bald auf- bald abwärts, bei L. Uebermässige Nonen werden aber jedesmal aufwärts aufgelöst, bei M. Oft steht die None auf der 2. Stufe neben dem Basse, bei N.

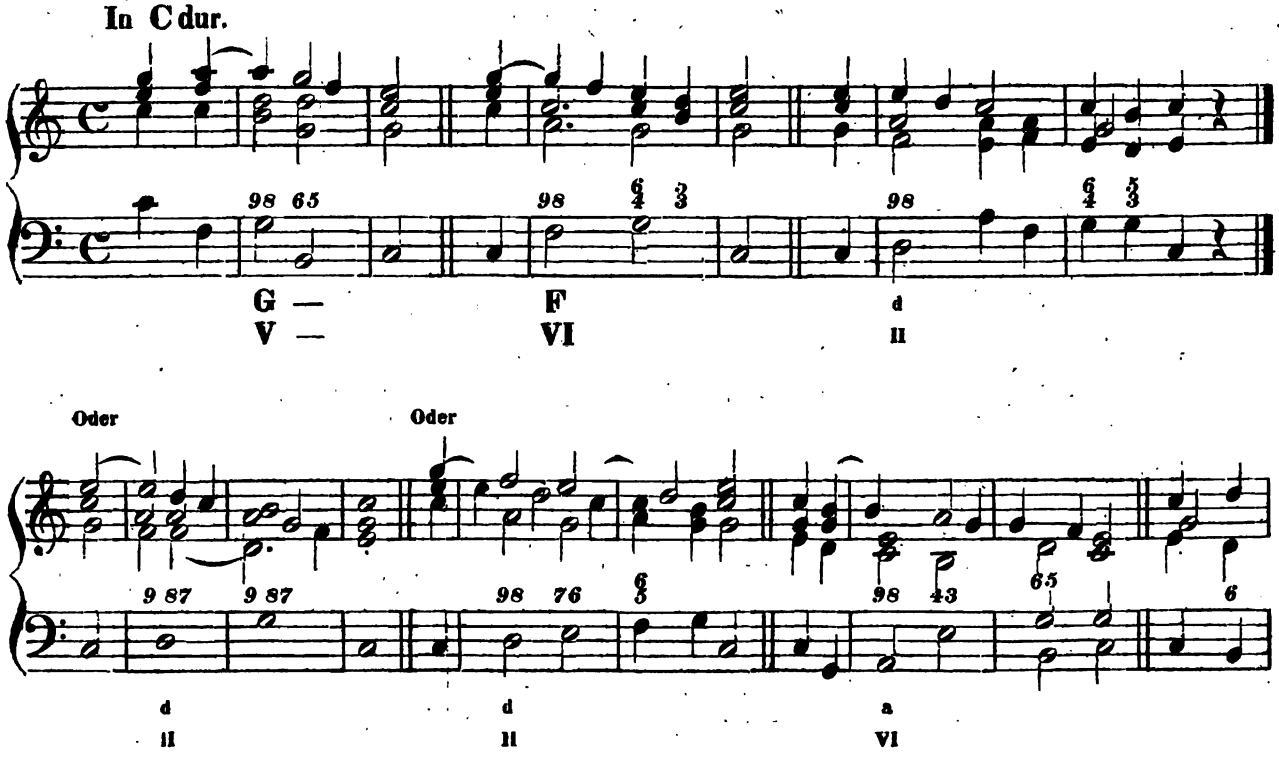
Löst sich aber die None nicht über denselben Basston in die Octave, sondern in eine andere Konsonanz auf, wie bei O, so ist dies zwar keine falsche Auflösung zu nennen, allein solche Auflösungen gehören unter die Retardationen, oder unter eine absichtliche Verzögerung der Auflösung, welche zur freien Schreibart gerechnet wird, (wovon weiter unten mehr die Rede sein wird). Denn Derjenige, welcher den Bass unmittelbar nach dem Eintritt der None fortschreiten lässt, hat sich nur absichtlicher Weise bei der natürlichen Auflösung der None in die Octave verspätet.



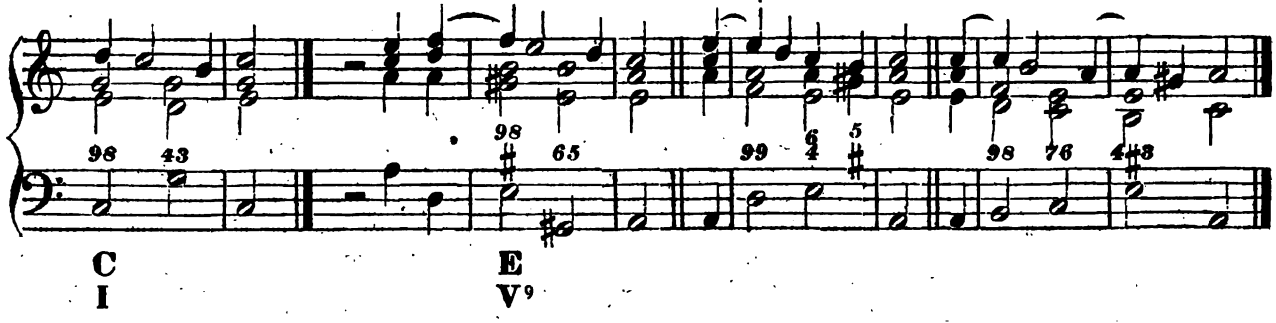
Anmerkung. Jedermann fühlt, dass das Streben der kleinen None viel stärker ist, sich in die Octave aufzulösen, als es bei der grossen None der Fall ist. Der freie Fortschritt des kleinen Nonenaccords bei P, den man höchstens unter Retardationen stellen muss, findet nicht einmal bei allen Personen Eingang, wenn die Auflösung der kleinen None nicht vorher wie bei Q geschieht, während die Auflösung bei R gar nichts Auffallendes findet, weil eben gis zu f in einem ganz andern Verhältnisse steht, als f zu e, oder e zu f. Wer der Meinung ist, dass man den Septimenaccord als den Grundaccord der Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde ansehen kann, der kann auch nicht annehmen, dass der verminderte Septimenaccord die 1. Umkehrung des kleinen Nonenaccords mit ausgelassenem Grundtone sei, denn ausserdem könnte man auch den Septimenaccord auf der 7. Stufe der Durtonleiter als die 1. Umkehrung des Dominant-Nonenaccords ansehen. Auch wird Mancher seine Bedenklichkeit haben, der einsieht (wie unten gezeigt ist), dass der Nonenaccord einer Umkehrung fähig ist, ohne den Grundton des Grundaccords dabei wegzulassen, und dass eben die freie Auflösung des kleinen Nonenaccords bei P unter die Retardationen gerechnet werden muss. Mancher wird sich vielleicht auch dabei erinnern, dass selbst bei der 3stimmigen Umkehrung der Septimenaccorde kein einziger Fall vorkommt, wo der Grundton des Grundaccords fehlt. Dass über den verminderten Septimenaccord übrigens noch vielerlei Meinungen herrschen, das sieht man aus Türks Anweisung zum Generalbassspielen. Meinungsverschiedenheiten auch über andere Gegenstände der Harmonielehre findet man überhaupt hie und da noch.



Vierstimmige Anwendung der in diesem §. von A bis H angegebenen Nonen-Accorde mit weggelassener Septime.



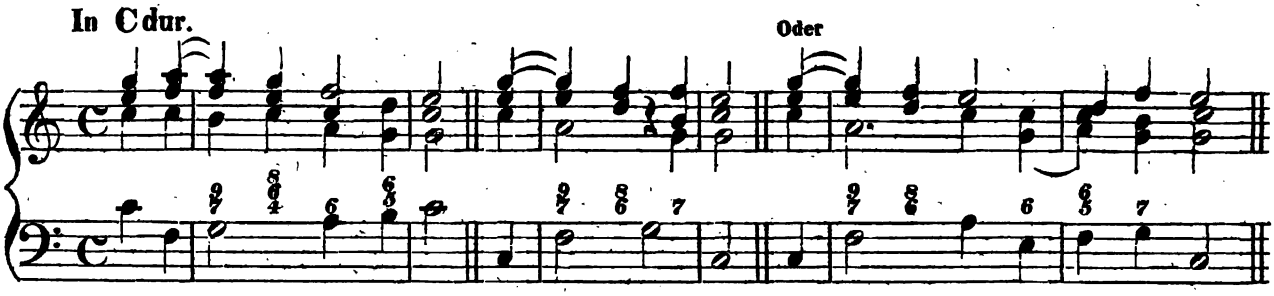
In A moll.



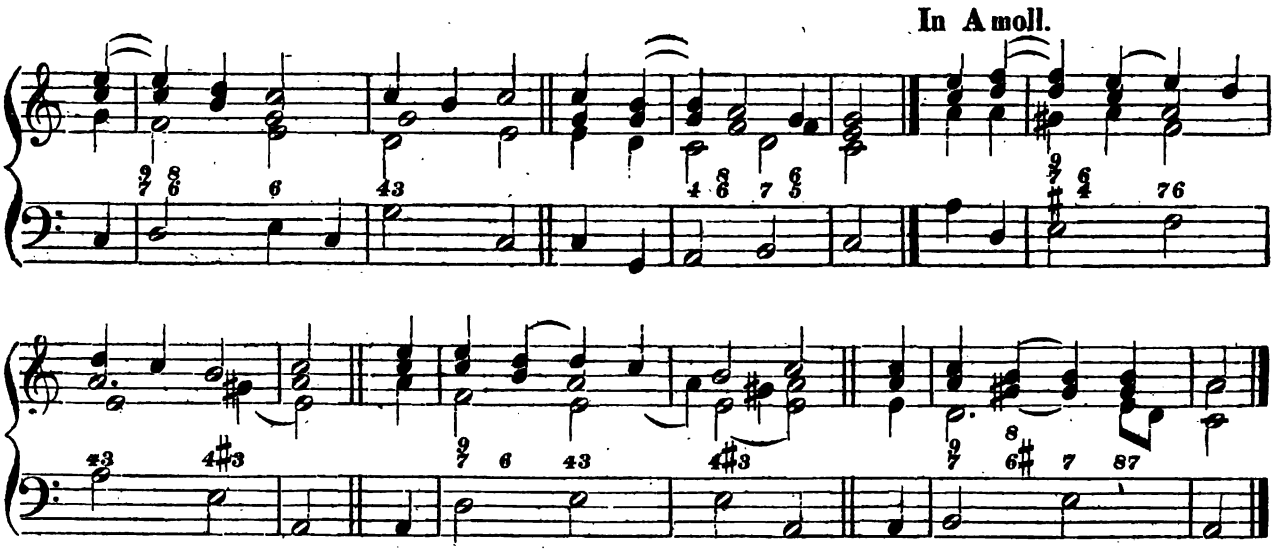
Vierstimmige Anwendung der in diesem §. von A bis H angegebenen Nonen-Accorde mit weggelassener Quinte oder mit weggelassener Terz.

In C dur.

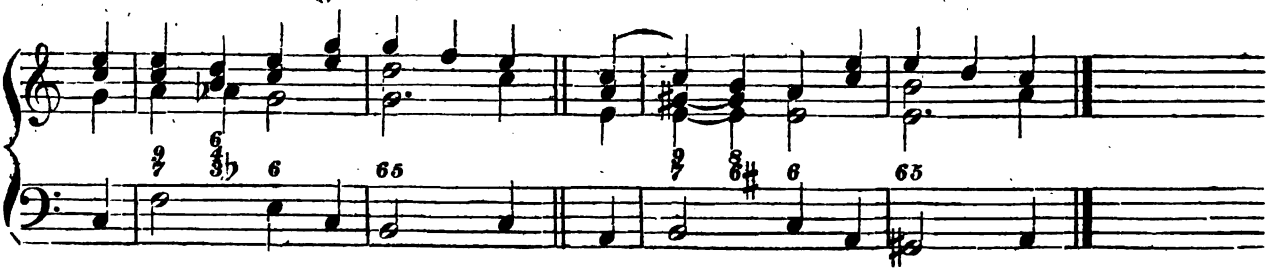
Oder



In A moll.

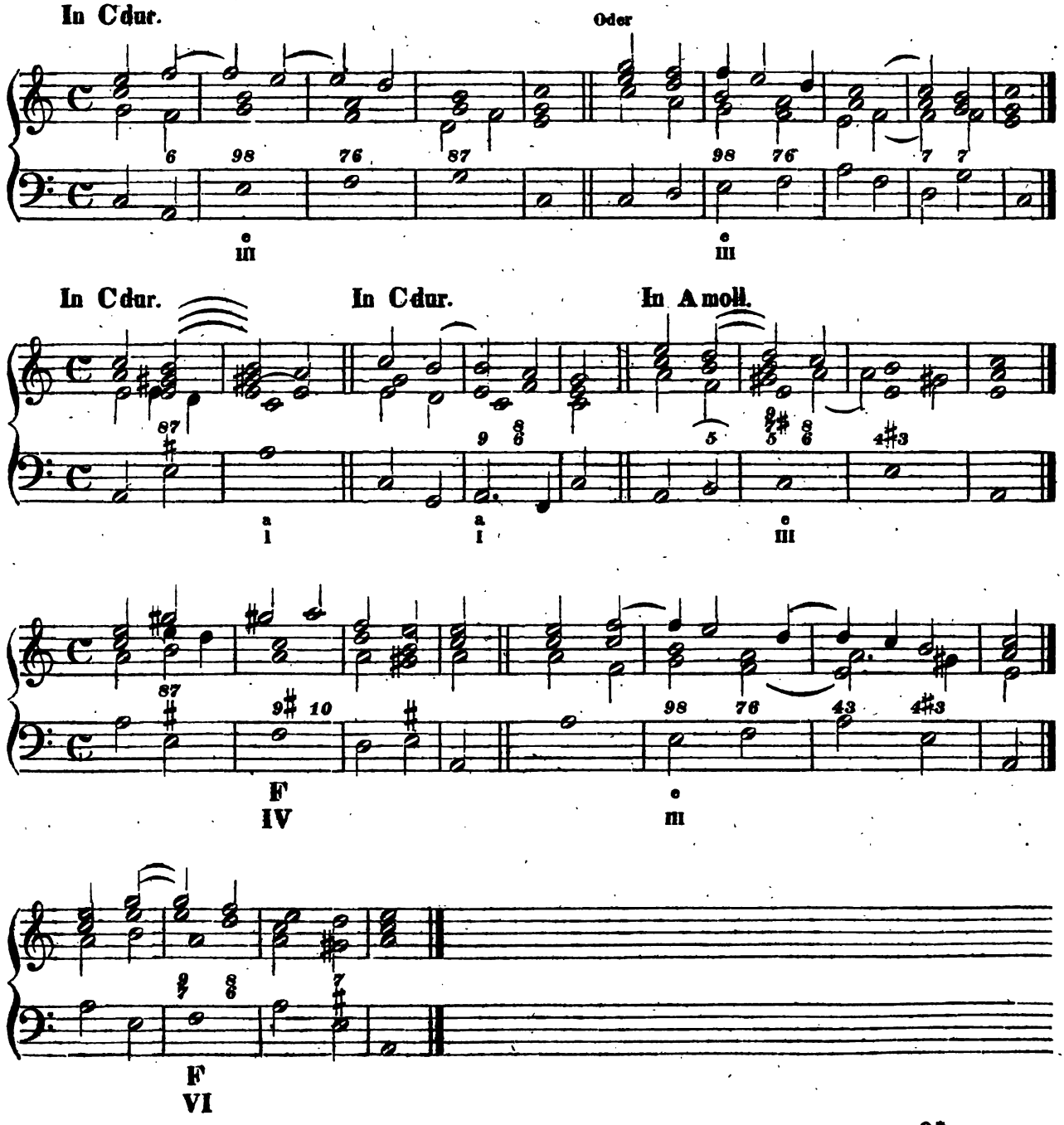


In C dur. Mit ausgelassener Terz.



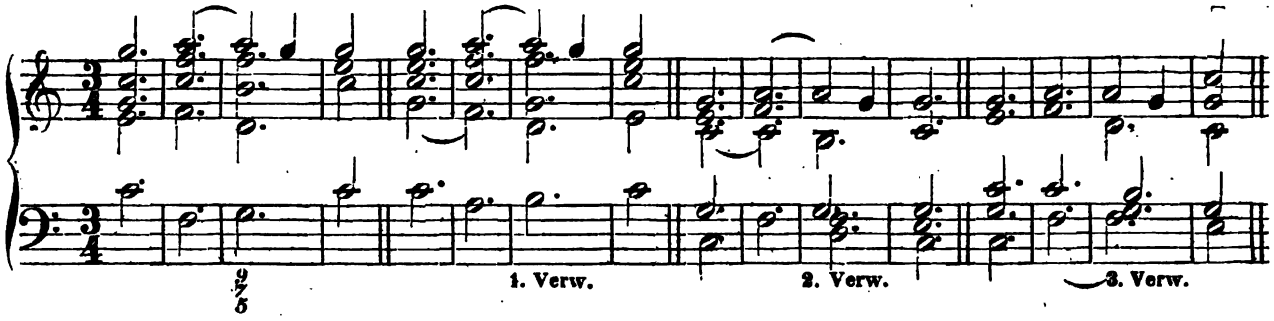
Die 3stimmigen Nonenaccorde findet man weiter unten beim 3stimmigen Satze.

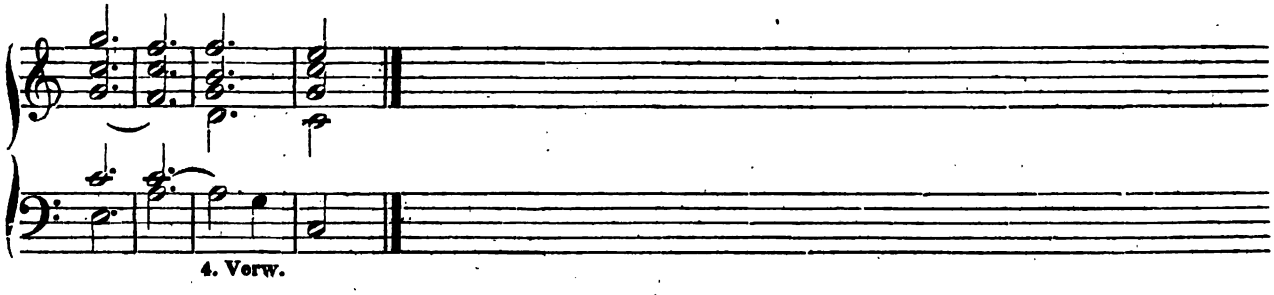
Zuerst mache sich der Schüler mit vorstehenden Auflösungen der Nonenaccorde durch das Versetzen in andere Tonarten auf eine praktische Weise bei dem Abspielen derselben auf dem Clavier bekannt, setze auch das oder jenes Beispiel in eine andere Lage. Nach der Lehre von der Vorbereitung und dem Anschlag der Dissonanzen wird es dem Schüler dann desto leichter fallen, alle dissonirenden Accorde mit Leichtigkeit anzuwenden oder zu gebrauchen.

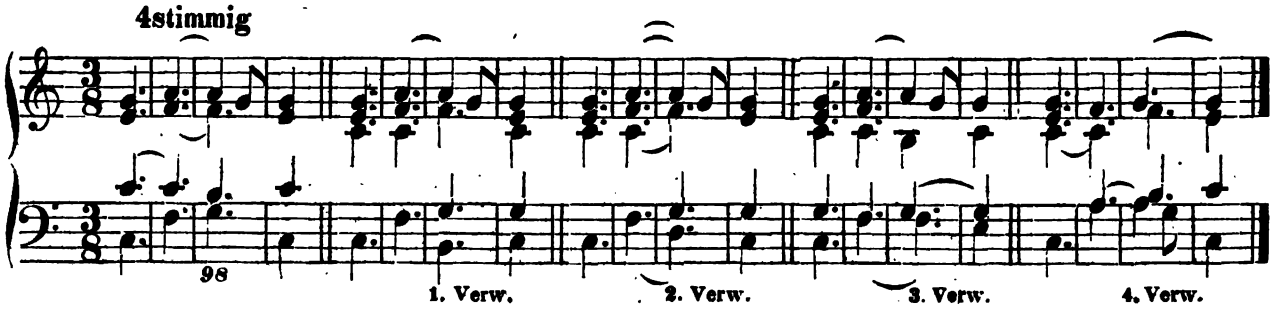


§. 52.

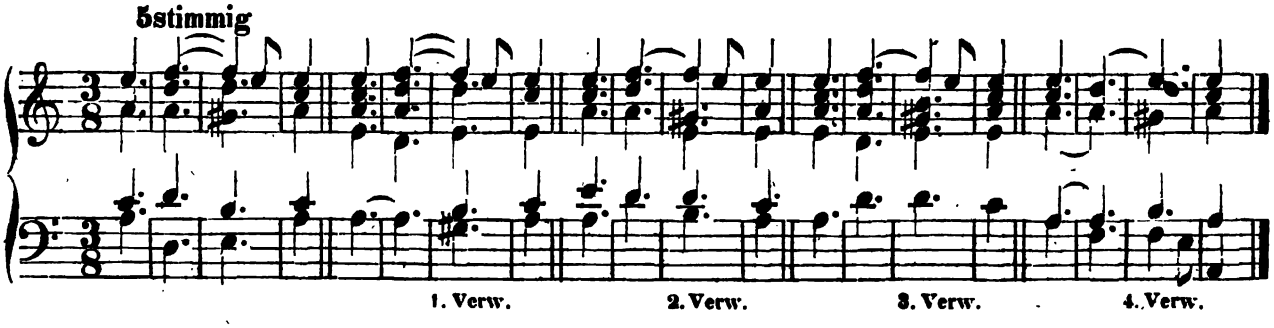
Umkehrung der Nonen-Accorde.

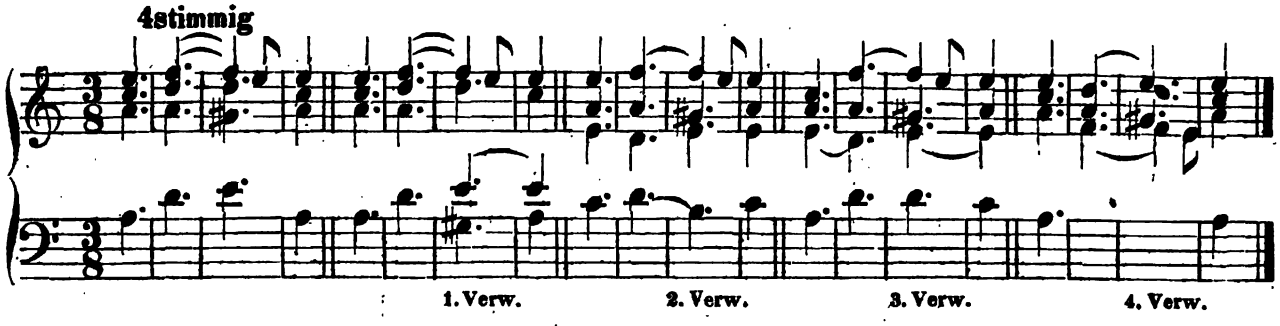






Umkehrung des kleinen Nonenaccords ohne ausgelassenen Grundton.

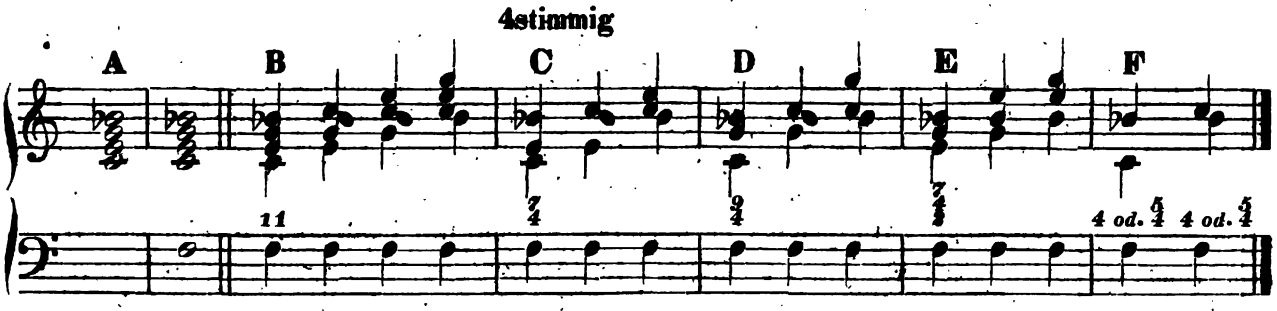




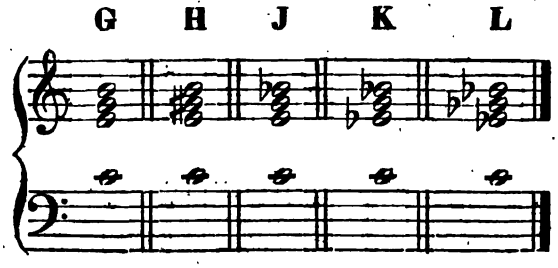
§. 53.

Der Undecimen-Accord.

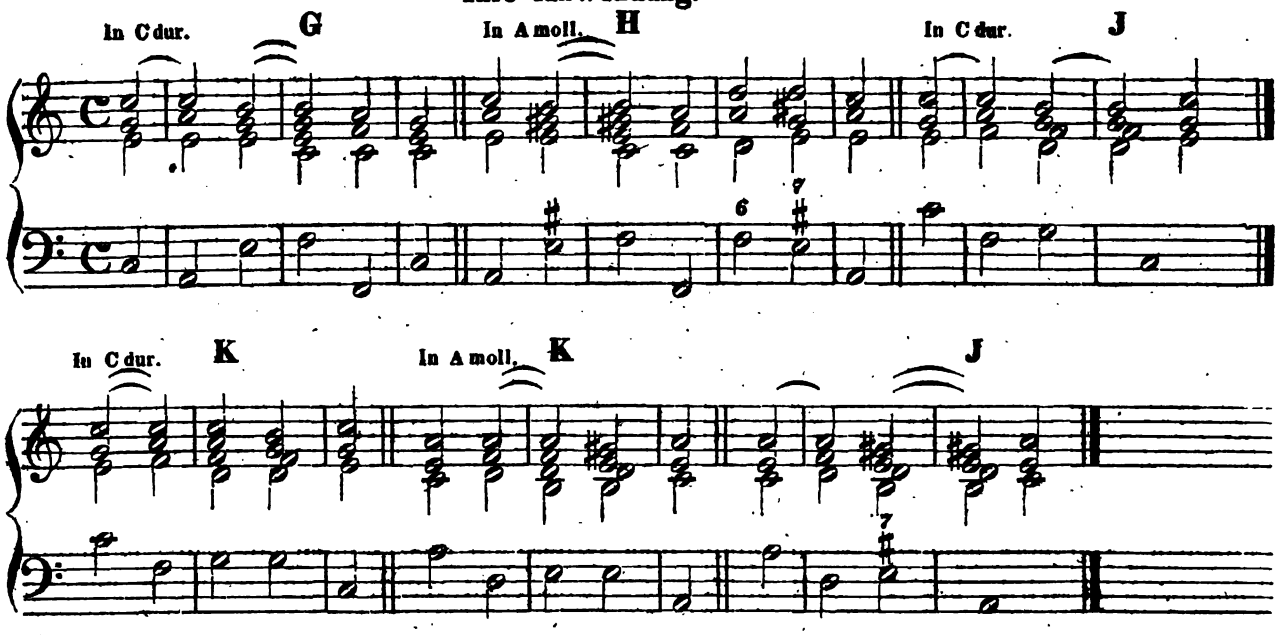
Dieser Accord besteht ausser dem Grundtone aus der Quinte, Septime, None und Undecime. Derselbe entsteht, wenn unter dem Grundtone des Septimenaccordes noch eine Quinte gesetzt wird, bei A. Soll er 5stimmig gebraucht werden, so wird er mit der Zahl 11 beziffert, bei B. Soll er nur 4stimmig werden, wobei gewöhnlich die None wegbleibt, so wird er mit $\frac{7}{4}$ beziffert, bei C. Bleibt die Septime weg, dann beziffert man ihn mit $\frac{9}{4}$, bei D. Bei Weglassung der Quinte wird er mit $\frac{7}{3}$ beziffert, bei E. Wird er 3stimmig genommen, so geschieht seine Bezifferung mit 4 oder $\frac{5}{4}$, bei F.



Die bei G, H, J, K, L aufgestellten 5 verschiedenen Septimenaccorde können zu Undecimenaccorden benutzt oder verwendet werden.



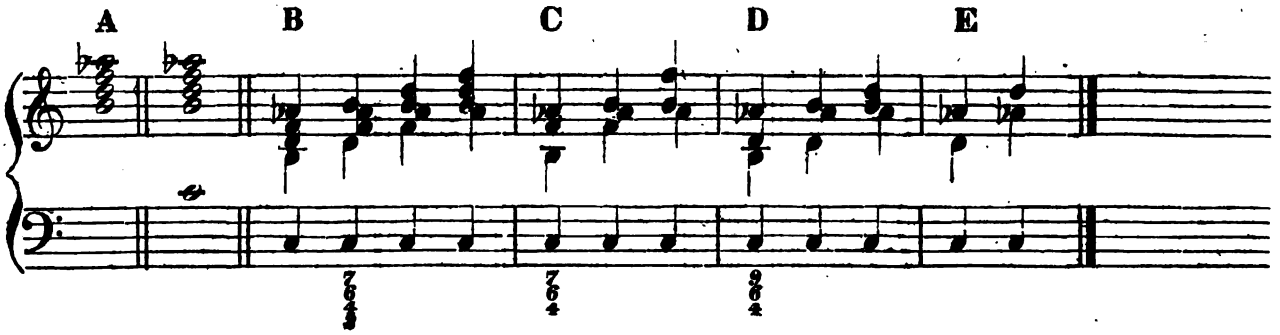
Ihre Anwendung.



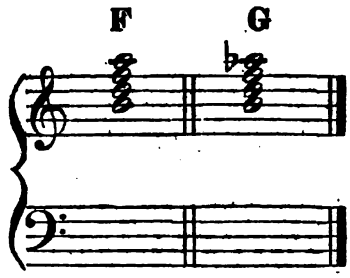
§. 54.

Der Terzdecimen-Accord.

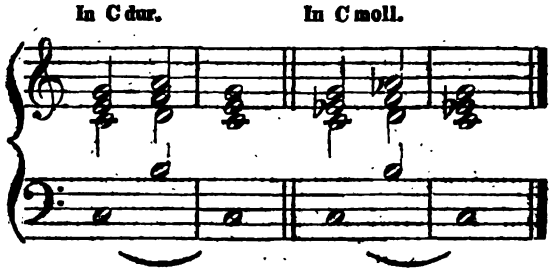
Dieser Accord besteht ausser dem Grundtone aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime. Er entsteht, wenn unter den Grundton des Septimenaccords noch eine Septime gesetzt wird, bei A. Soll dieser Accord 5stimmig gebraucht werden, so wird er mit $\frac{7}{5}$ beziffert, bei B. Der Terzdecimenaccord wird 4stimmig, wenn man entweder die Undecime oder die None weglässt. Mit $\frac{7}{6}$ wird er beziffert, wenn die Undecime wegbleibt. Bleibt die None weg, so wird er mit $\frac{7}{4}$ beziffert. Im 4stimmigen Terzdecimenaccord darf die Septime und Terzdecime nicht fehlen, bei C und D. Man erhält diesen Accord 3stimmig, wenn man die None und Undecime weglässt, bei E.



Die bei F und G angegebenen 2 verschiedenen Septimenaccorde können zu Terzdecimen-Accorden verwendet werden.

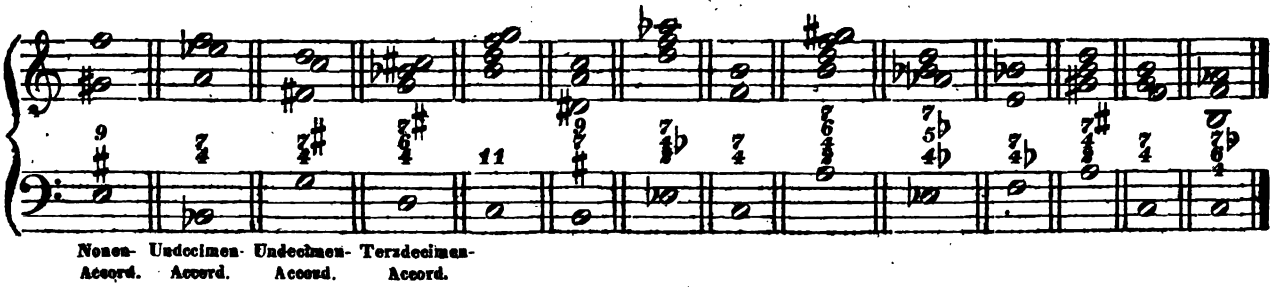


Ihre Anwendung.



§. 55.

Das Erkennen der Nonen-, der Undecimen- und Terzdecimen-Accorde lässt sich dadurch sehr erleichtern, wenn man nämlich (den Basston nicht mitgerechnet) die Töne über dem Basse so zu stellen sucht, als wenn man durch sie einen Septimenaccord zu bilden suche, der in seinem terzenweisen Bau erscheinen soll. Nur darf der Ton, welcher zur Bildung des Septimenaccords oft noch hinzugestellt (oder auch hinzugedacht) werden muss, nicht auf die höchste Stufe gestellt werden. Wenn sich aber der Basston zu dem Septimenaccorde, welchen man zu bilden sucht, stellen lässt, so ist es weder ein Nonen-, noch ein Undecimen-, noch ein Terzdecimen-Accord; z. B.:



Auf Tab. XXIV Nro. 40 findet der Schüler eine Aufgabe zur Bezifferung der Accorde.

Capitel V.

Von der harmonischen Fortschreitung der Intervalle.

§. 56.

Die harmonische Fortschreitung der Intervalle ist nichts anderes, als eine regelmässige Verbindung der Accorde hintereinander, in Bezug auf das richtige Auf- und Abwärtsschreiten der einzelnen Töne zu einander. In der Fortschreitung sämmtlicher Intervalle herrscht eine grosse Verschiedenheit, weil die konsonirenden Intervalle (den Leitton auf der 7. Stufe der diatonischen Tonleiter ausgenommen) eine unbestimmte, die dissonirenden Intervalle hingegen eine bestimmte Fortschreitung haben. Bei der Fortschreitung der Konsonanzen bekommt man mehr Veranlassung, Fehler zu machen, weil eben ihre Fortschreitung unbestimmt ist. Weniger Veranlassung hat man bei dem Fortschreiten der Dissonanzen, auf Fehler zu gerathen, weil diese eben eine bestimmte Fortschreitung haben. Daher hat man die Lehre von der Fortschreitung der Intervalle in 2 Abtheilungen gebracht.

§. 57.

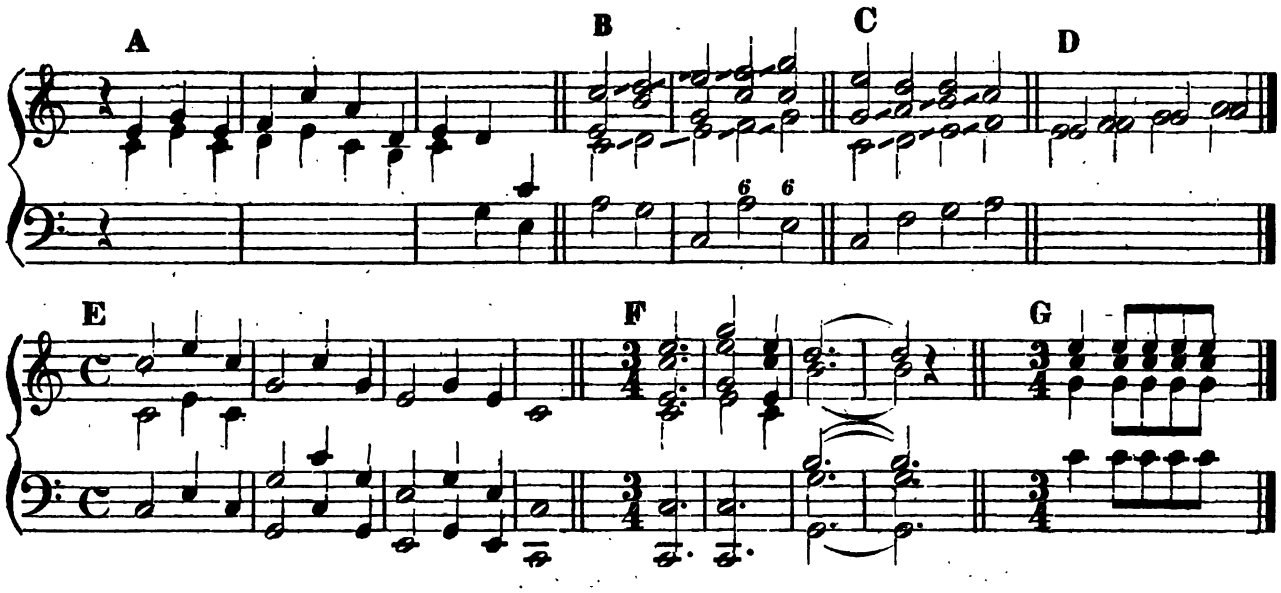
Fortschreitung der Konsonanzen zu Konsonanzen.

Es giebt 3erlei Arten, wie Intervalle fortschreiten können, nämlich

1) durch die grade Bewegung (Modus rectus);
2) durch die Gegenbewegung (Modus contrarius);
3) durch die Seitenbewegung (Modus obliquus).

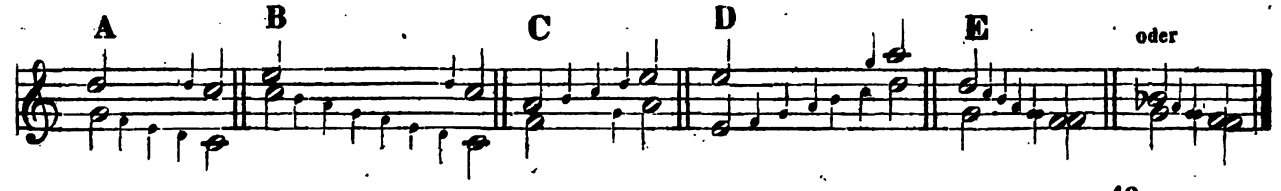
Wenn alle Stimmen zugleich auf- oder zugleich abwärts gehen, so ist es grade Bewegung, bei A. Man hat bei dieser Bewegung zu beobachten, dass keine vollkommene Konsonanz in eine vollkommene, und keine unvollkommene Konsonanz in eine vollkommene schreitet, weil dadurch offenbare und verdeckte Einklänge, offenbare und verdeckte Octaven und offenbare und verdeckte Quinten entstehen. Offenbare Octaven, Quinten und Einklänge sind solche, welche man deutlich hört und die deshalb dem Gehör sehr auffallend sind, wie bei B, C, D. Die offenbaren Octaven und offenbaren Einklänge sind jedoch nicht mit dem Unisono zu verwechseln, wo der Componist absichtlich alle Stimmen theils octavenweis, theils durch Einklänge auf- und abwärts schreiten lässt, bei E. Es sind ferner auch nicht solche Octavengänge unter die verbotenen zu rechnen, wenn der Componist absichtlich die Stimmen verstärkt, wie bei F.

Manche nehmen auch eine parallele Bewegung an, welche blos die Wiederholung eines und desselben Tones in den Stimmen ist (Modus parallelus), bei G.



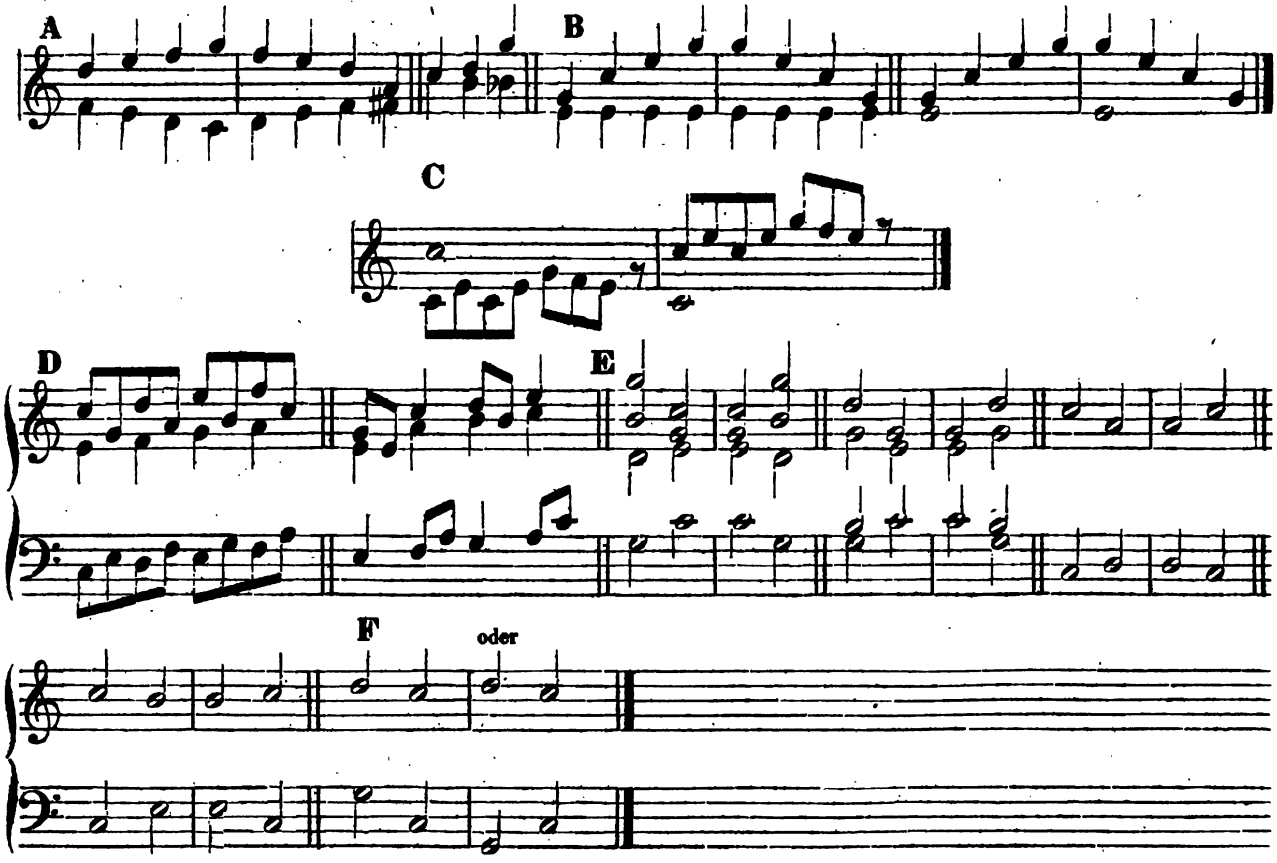
§. 58.

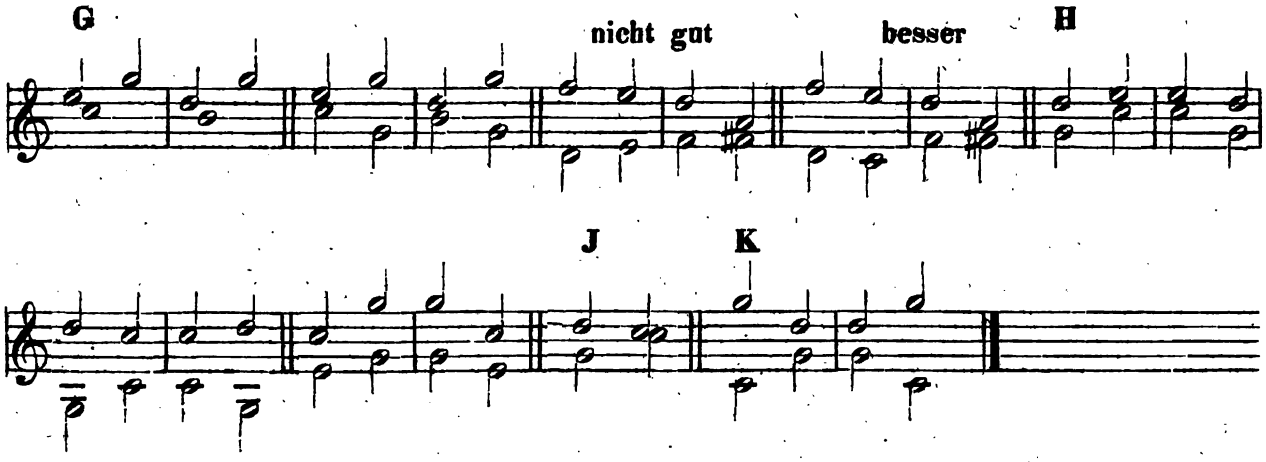
Verdeckte oder verborgene Octaven und Einklänge sind solche, welche nicht deutlich gehört werden. Nur von einem geübten musikalischen Gehör werden sie bemerkt und empfunden. Um sich eine richtige Vorstellung von solchen verdeckten oder verborgenen Octaven, Quinten und Einklängen zu machen, füllt man zwischen dem Sprunge, wodurch eine verdeckte Octave oder Quinte entsteht, die Klangstufen mit kleinen Nötchen aus, wie bei A, B, C, D, E. Bei dem Beispiele A schreitet eine vollkommene Konsonanz in eine vollkommene; die verdeckte Octave, welche dadurch entsteht, ist durch die beiden übereinander stehenden Nötchen d und d angezeigt. Bei dem Beispiele B schreitet eine unvollkommene Konsonanz in eine vollkommene; die verdeckte Octave, welche dadurch entsteht, stellen die beiden übereinander stehenden Nötchen d und d vor. Bei dem Beispiele C schreitet eine unvollkommene Konsonanz in eine vollkommene; die verdeckten oder verborgenen Quinten stellen die beiden übereinander stehenden Nötchen g und d vor. Bei dem Beispiele D schreitet eine vollkommene Konsonanz in eine vollkommene, wobei eine verdeckte Quinte entsteht, welche durch die beiden übereinander stehenden Nötchen c und g angezeigt ist. Bei dem Beispiel E schreitet eine vollkommene Konsonanz in eine vollkommene. Der verdeckte Einklang, welcher dadurch entsteht, ist durch die beiden Nötchen g und g angezeigt. Durch die Fortschreitung von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen, oder von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen, entstehen in grader Bewegung weder offenbare noch verdeckte Octaven, Quinten und Einklänge.



§. 59.

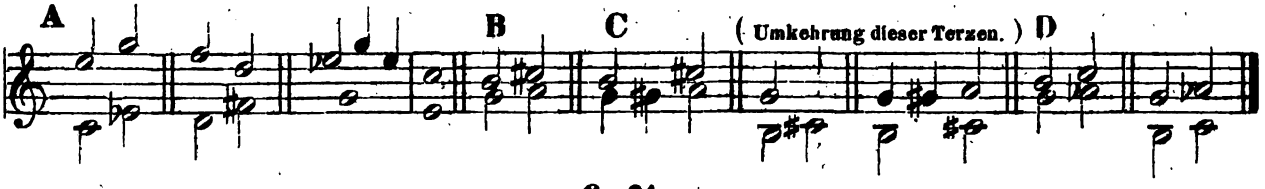
Wenn eine Stimme aufwärts schreitet, während eine andere abwärts geht, und umgekehrt, so ist es Gegenbewegung, bei A. Wenn aber eine Stimme liegen bleibt, während eine andere auf- oder abwärts geht, dann ist es Seitenbewegung, bei B und C. Bei dieser Bewegung kann hinsichtlich der verbotenen Quinten und Octaven gar kein Fehler entstehen. Unter die fehlerhaften Fortschreitungen von verbotenen Quinten und Octaven, welche durch die Gegenbewegung entstehen können, werden auch solche Octaven- und Quintengänge gerechnet, wie bei D. Wenn 2 konsonirende Dreiklänge aufeinander folgen, so vermeidet man auch in der Gegenbewegung, so viel wie möglich, in den äussern Stimmen die Fortschreitung von einer vollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen, wie bei E. Doch ist Letzteres da, wo der Bass eine Quinte fällt oder eine Quarte steigt, und die obere Stimme von der Quinte eine Stufe abwärts geht, nicht immer zu vermeiden, wie bei F. Kommen aber solche Fortschreitungen in den Mittelstimmen vor, so ist nichts dagegen einzuwenden. Ausserdem sind bei 3- und 4stimmigen Sätzen in der Gegenbewegung alle verschiedenen Fortschreitungen von Konsonanzen zu Konsonanzen erlaubt. Im 2stimmigen Satze vermeidet man so viel wie möglich, dass vollkommene Konsonanzen, wenn eine Stimme nicht gebunden erscheint, auf gute Takttheile fallen, wie bei G. Wenn die Stimmen im 2stimmigen Satze gleichzeitig fortschreiten, gebraucht man vollkommene Konsonanzen selbst in schlimmen Takttheilen oft nicht gerne. Die Beispiele bei H, J, K sind nur dann erlaubt, wenn man für 2 Horn oder für 2 Trompeten setzen will.





§. 60.

Unter die fehlerhaften Fortschreitungen von Konsonanzen zu Konsonanzen gehört auch 1) der sogenannte Querstand. Er besteht in der Fortschreitung zweier Stimmen, dabei jede Stimme sich in einer andern Tonart bewegt, oder mit andern Worten: wenn unmittelbar aufeinander in 2 verschiedenen Stimmen derselbe Ton chromatisch verändert erscheint, wie bei A. 2) Die aufwärts in grader Bewegung unmittelbar aufeinander folgenden 2 grossen Terzen, wenn sie auf dem Triton (oder der aus 3 ganzen Tönen bestehenden übermässigen Quarte) beruhen. 2 Terzen beruhen auf dem Triton, wenn die Fortschreitung einer jeden Stimme einen ganzen Ton beträgt. Das Beispiel bei B zeigt eine solche Terzenfolge an, die jedem guten musikalischen Gehör auffallend ist. Solche Fortschreitungen bei B können verbessert werden, wenn man den untern Ton der Terz um einen halben Ton erhöht, wie bei C. Gegen die grossen Terzen bei D ist nichts einzuwenden, weil nicht jede Stimme einen ganzen Ton fortschreitet. Terzen, wie bei B, sind abwärts schreitend erlaubt.

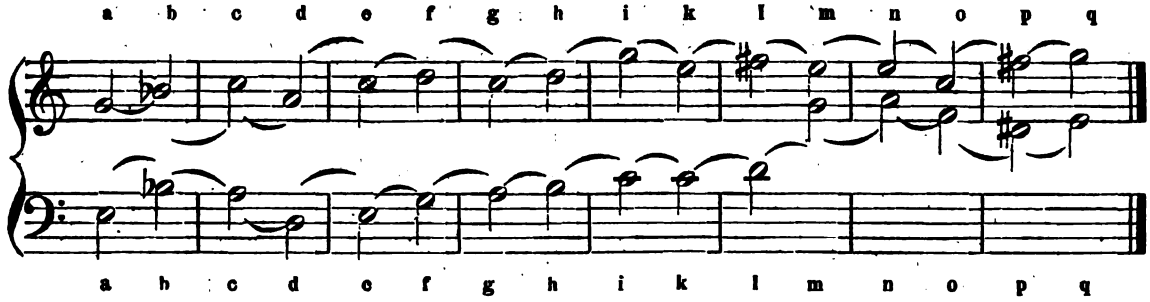


§. 61.

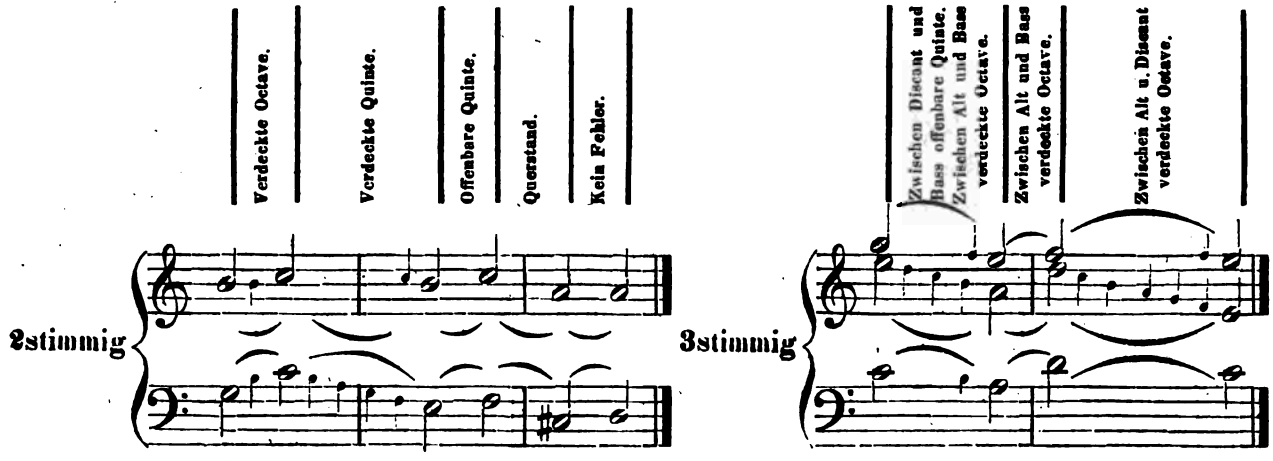
Bei einem jeden vielstimmigen Gesang nennt man die Stimme, welche die höchsten Töne angiebt, und die Stimme, welche die tiefsten Töne angiebt, die beiden äussern Stimmen, und die Stimmen, welche die Töne innerhalb der beiden äussern Stimmen angeben, nennt man Mittelstimmen. Der gemischte Chor besteht aus Discant-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen. Die Stimme, welche zunächst unter der obern Stimme steht, ist im 4stimmigen gemischten Chor die Altstimme, und die Stimme, welche zunächst über dem Basse (oder der tiefsten Stimme) steht, nennt man die Tenorstimme. Um jede unrichtige Fortschreitung der Intervalle am leichtesten und richtigsten bemerken und vermeiden zu können, ist es nöthig, dass man wechselsweise seine Aufmerksamkeit stets auf 2 Stimmen

richtet, so dass man z. B. bei einem 4stimmigen Gesang die Discantstimme gegen die Altstimme, die Altstimme gegen die Tenorstimme, die Tenorstimme gegen die Bassstimme, die Bassstimme gegen die Discantstimme, die Discantstimme gegen die Altstimme, und die Tenorstimme gegen die Discantstimme hält. Manche Fortschreitungen der Intervalle, welche bei den äussern Stimmen sehr bemerkbar sind, sind bei den Mittelstimmen erlaubt, dahin z. B. manche verdeckte Octaven gehören. Jene erlaubten Fortschreitungen können bei einem 4stimmigen Gesange vorkommen mit dem Alt und Discant, mit dem Alt und Tenor, mit dem Tenor und Bass und mit dem Bass und Alt, nur nicht bei den beiden äussern Stimmen.

Nicht die Benennung der Noten selbst, sondern blos die fortschreitende Form zweier Stimmen ist durch die Buchstaben des Alphabets nach folgender Art und Weise angedeutet: Von a zu b ist eine verdeckte Octave, von b zu c ist kein Fehler, von c zu d ist eine verdeckte Quinte, von d zu e ist kein Fehler, von e zu f ist eine verdeckte Quinte, von f zu g ist kein Fehler, von g zu h ebenfalls, von h zu i ist eine verdeckte Quinte, von i zu k ist kein Fehler, von k zu l ist ein Triton, von l zu m ist kein Fehler, von m zu n ebenfalls, von n zu o ist eine offenbare Quinte, von o zu p ist ein Querstand, von p zu q ist kein Fehler.



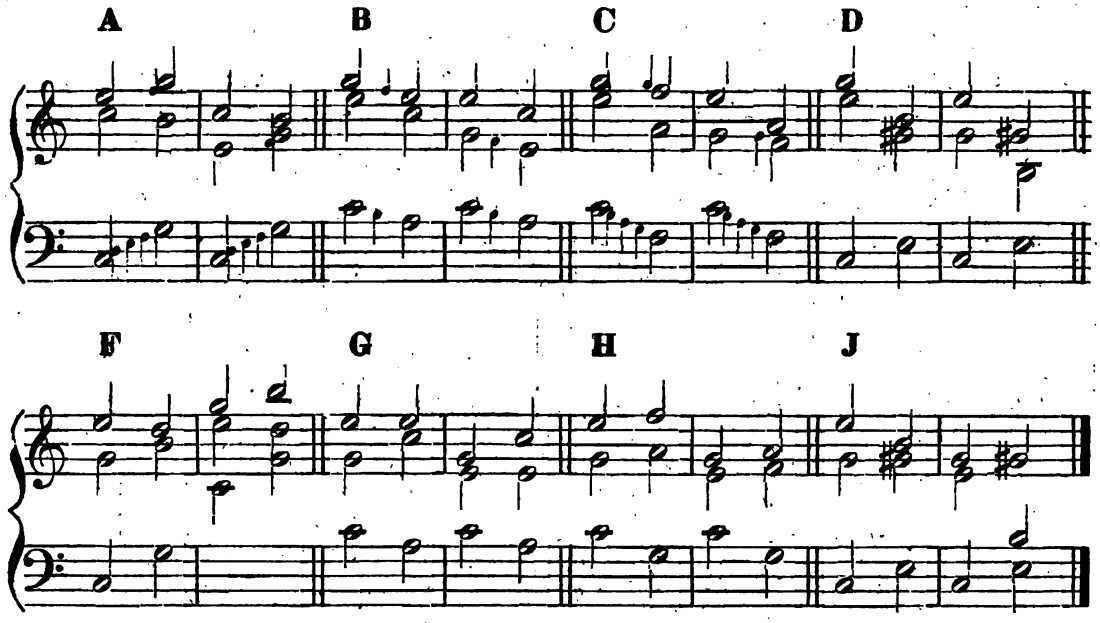
Der Schüler übe sich zuerst bei der Fortschreitung zweier Stimmen, um obige Fehler aufzusuchen. Hat er bei fleissiger Uebung die Fehler schell entdecken gelernt, dann vergleiche er 3stimmige fehlerhafte Fortschreitungen, wo 3 Vergleichungen anzustellen sind. Bei 4stimmigen Fortschreitungen sind 6 Vergleichungen anzustellen. Zur leichtern und kürzern Angabe der richtigen und unrichtigen Fortschritte irgend zweier Stimmen mache man über die höchste Stimme senkrechte Linien, und schreibe die Fehler dazwischen, z. B.:



§. 62.

Verbesserte fehlerhafte 3stimmige Fortschreitungen konsonirender Dreiklänge.

Bei A findet man verdeckte Octaven, bei F sind diese Fehler durch die Gegenbewegung verschwunden. Bei B findet man offenbare Quinten und Octaven, bei G sind sie durch die Gegenbewegung vermieden worden. Bei C ist es derselbe Fall, wie bei A. Bei H findet man den Fehler verbessert. Bei D findet man einen unharmonischen Querstand, welcher bei J verhütet ist.



Man wird aus diesen Beispielen bemerken, das man bei der Fortschreitung der Konsonanzen zu Konsonanzen gewöhnlich nur die Gegen- und Seitenbewegung anzuwenden habe, um fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden.

Auf Tab. XXV Nro. 41 und 42 findet man die hierzu gehörigen Aufgaben.

Anmerkung. Der Verfasser sieht sich genöthiget, folgende Bemerkung hier beizugeben: In einer längt vergangenen, damals für den Verfasser sehr wichtigen Zeitperiode — in Bezug auf musikalischen Unterricht — sprach sich in den von Diesterweg redigirten rheinischen Blättern ein ungenannter Recensent über meine im Jahre 1834 im Druck erschienene Bearbeitung der vorigen Ausgabe dieses Werkes mit Unwillen aus, dass ich in unserer Zeit die alten Regeln des reinen Satzes noch nicht vergessen habe. Zuerst spricht dieser Recensent: „Herr Meister hat das „Streben gezeigt, einen guten Stufengang zu wählen, durch mannigfache einzelne Aufgaben das Erlernte in den „Schülern zu befestigen und ihnen durch praktische Uebungen am Instrumente zu einer wahren und wirklichen „Tonanschauung zu verhelfen. Mit diesem Streben hat er auf seinem Gebiete und bei der geringen Zahl vorhandener „Vorarbeiten, jedenfalls Anspruch auf dankbare Anerkennung erworben, und ich bezeuge ihm dies mit Freuden."

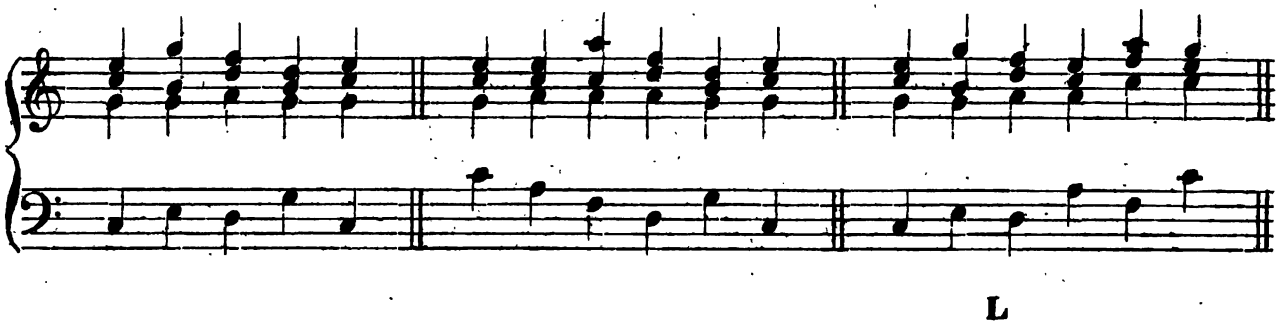
Doch damit hat dieser ungenannte Recensent seine wahre Absicht, wie es scheint, nur verdecken wollen. Wer diese Recension gelesen hat, wird mir vielleicht nicht ganz Unrecht geben können, wenn man nämlich die Schreibart erwägt, in der diese Recension abgefasst ist. Denn alle übrigen Recensionen, welche über die erwähnte Ausgabe erschienen sind, sind in einem viel ruhigeren Tone geschrieben. Dieser ungenannte Recensent tadelte besonders, dass ich die Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen noch beibehalten habe. Vielleicht wollte auch dieser Recensent durch seine erwähnte Recension eine Vorschrift geben, nach welcher in Zukunft alle

Theoretiker die Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen zu vergessen hätten; allein später erschienen wieder neue Harmonielehren von andern Verfassern und richteten sich dennoch ebenfalls nach der Lehre von Konsonanzen und Dissonanzen. Ich machte in der vorigen Ausgabe dieses Werkes nämlich darauf aufmerksam, dass man es nach Möglichkeit vermeiden solle, selbst bei der Gegenbewegung in den äussern Stimmen eine vollkommene Konsonanz zu einer vollkommenen schreiten zu lassen. Darüber hat sich mein Recensent aber mit Unwillen kund gegeben. Ehe ich die Lehre von Konsonanzen und Dissonanzen noch weiter in Schutz nehme, schicke ich Folgendes voraus:

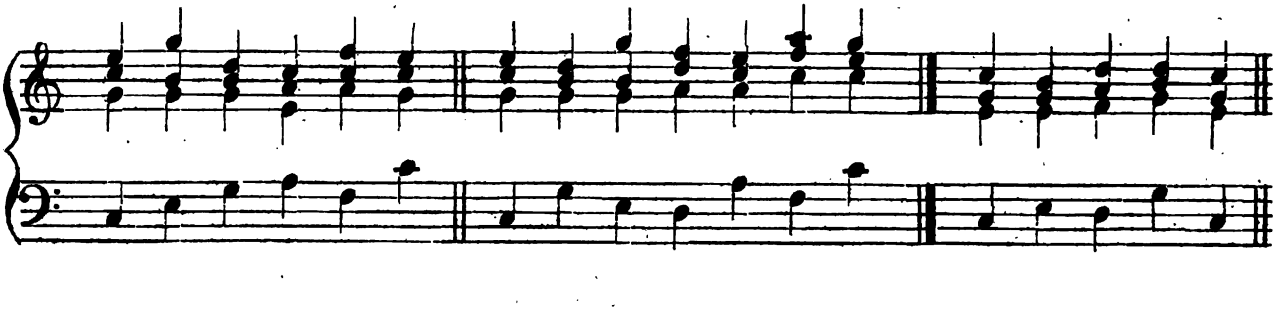
Türk, Doctor der Philosophie, ehemaliger Professor und Musikdirector an der Friedrichsuniversität zu Halle, der, wie schon erwähnt ist, grade kein zu grosser Anhänger der ältern in der Musik aufgestellten Lehrsätze war, sagt in seiner Anweisung zum Generalbassspielen §. 75 Seite 111 Folgendes: „Hier bemerke ich nur im Allgemeinen, „dass man bei den mehresten Accorden die Octave nicht gern in der Oberstimme nimmt, weil dieses Intervall etwas „leer (einfach) klingt,. und folglich die wenigste Verschiedenheit (Fülle, Mannigfaltigkeit) der Harmonie hat. Im „Discante wird die gedachte Leere oder zu grosse Uebereinstimmung am merklichsten, daher vermeidet man in dieser „Stimme die Octave, so oft es nämlich ohne Fehler geschehen kann. Ueberdies bewirkt bei konsonirenden Dreiklängen „die Octave in der Oberstimme eine Art von Stillstand (Schluss), wodurch also der Zusammenhang zwar nicht immer „ganz aufgehoben wird, aber doch merklich leidet. Folglich muss man auch in dieser Hinsicht, ausser bei Ton- „schlüssen etc., wo möglich die Octave in der Oberstimme zu vermeiden suchen.“

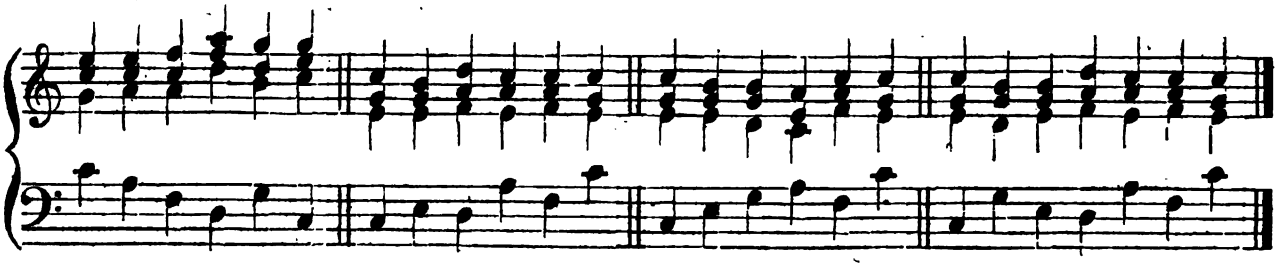
Nun darf man jeden Unbefangenen fragen, ob Türk damit etwas anderes gesagt hat, als was ich von der Gegenbewegung vollkommener Konsonanzen in äussern Stimmen gesagt habe. Wie schlecht würde z. B. die Accordenfolge von konsonirenden Dreiklängen klingen, wenn sie nicht so zum Gehör gebracht würde, wie bei K, sondern so wie bei L. Was ist die Ursache?

K



L

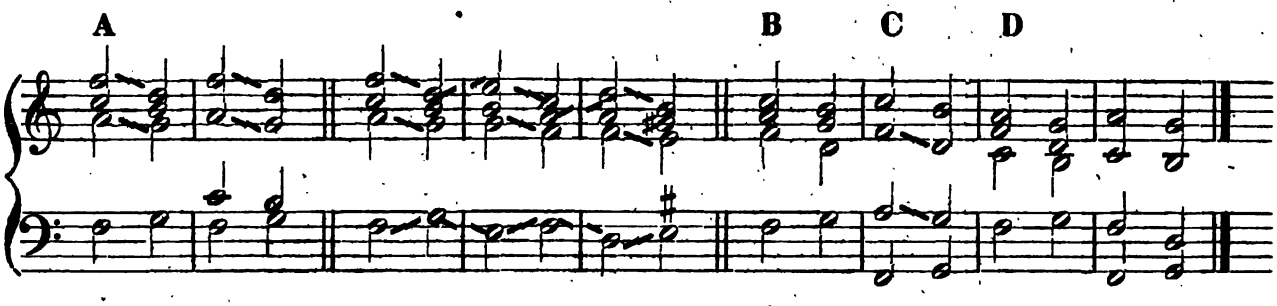




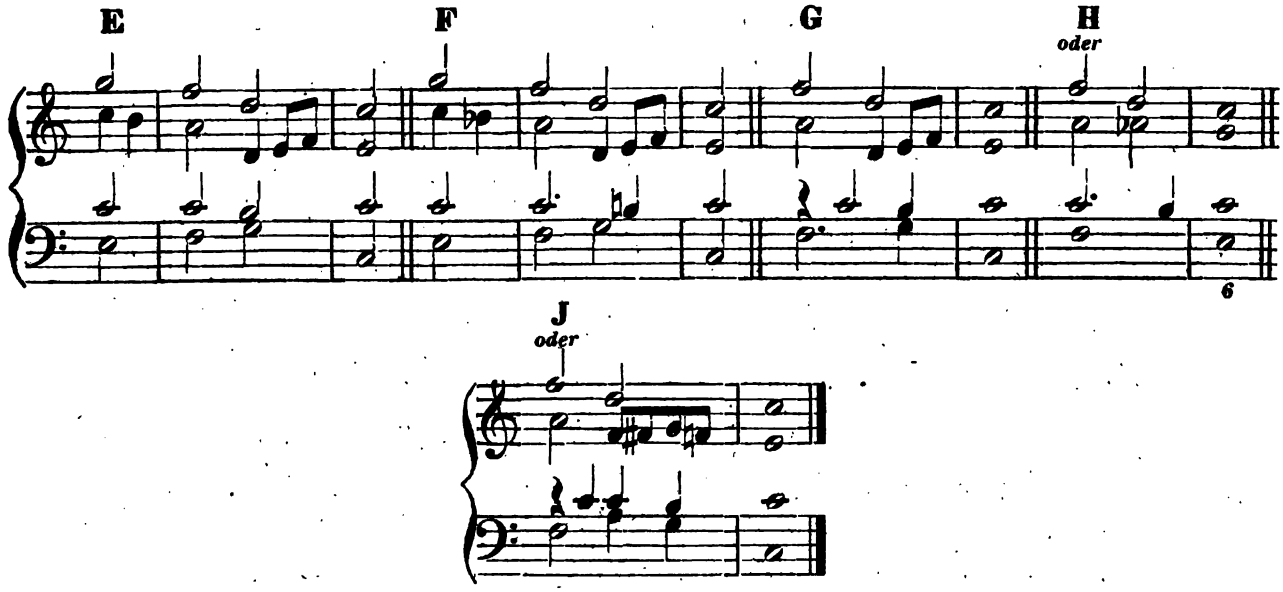
§. 63.

Ich darf daher getrost fortfahren und wiederholt sagen, dass man solche Fortschreitungen wie bei A, auch um der darinnen enthaltenen verdeckten Quinten willen, ob sie gleich durch eine Mittelstimme begründet sind, vermeiden muss, und Demjenigen, der eine Melodie mehrfach zu harmonisiren versteht, ist das immer möglich. Selbst jedem noch ungeübten musikalischen Gehör müsste eine solche Fortschreitung sehr auffallend sein. Stellt man eine solche Fortschreitung bei A in eine andere Lage, wie bei B, so ist nichts dagegen einzuwenden. Setzt man aber die Lage bei B in die zerstreute Harmonie, wie bei C, so entstehen zwischen den beiden Mittelstimmen sehr auffallende verdeckte Quinten. Bei D hingegen entsteht weder in der engen noch in der zerstreuten Harmonie ein Fehler. Hier wird der Schüler den Grund einsehen, warum ich oben im §. 21 manche Lagen der Accordenfolge übergangen habe.

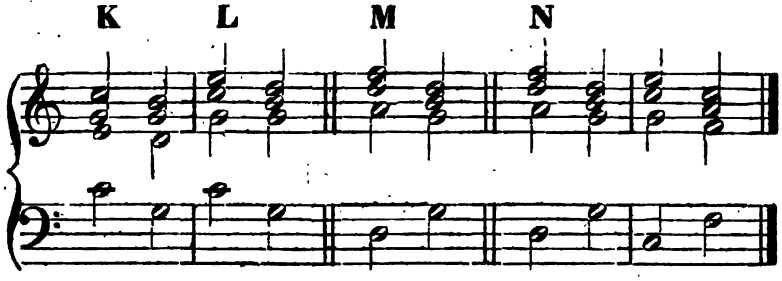
Türk sagt in seinem oben erwähnten Werke Seite 77, „dass nur einem geübten, musikalisch gebildeten Gehör solche verdeckten Octaven und Quinten auffällig sind.“ Derselbe sagt aber auch auf der vorhergehenden Seite, „dass man zweier Quinten oder Octaven wegen ein schönes Tonstück nicht verwerflich nennen solle.“



Der in der vorhergehenden Anmerkung §. 62 angeführte Recensent sagt über das Beispiel bei A: „muss man denn so aussetzen?“ Antwort: Nein, deshalb ist eben dieses Beispiel angegeben. Dieser Recensent gab dafür das Beispiel bei E an. Allein man fühlt die auf diese Weise entstehende verdeckte Octave und die in den äussern Stimmen stehenden vollkommenen Konsonanzen dennoch, weil eben beides zusammen auf ein geübtes musikalisches Gehör auffallend einwirkt. Hätte der Recensent sein Beispiel bei E so gestellt, wie bei F, so wäre das Auffallende für das geübte musikalische Gehör bei der Fortschreitung der konsonirenden Intervalle in den äussern Stimmen gemildert oder unmerklich gemacht. Und wenn auch der Schritt von f nach d in der Melodie nicht abgeändert werden dürfte, so steht es ja dem Componisten frei, diese oder jene Harmonisirung zu wählen, wie bei G, H, J. Hier sieht man deutlich, dass das vom Recensenten Angegebene gleichsam mit Haaren herbei gezogen ist.

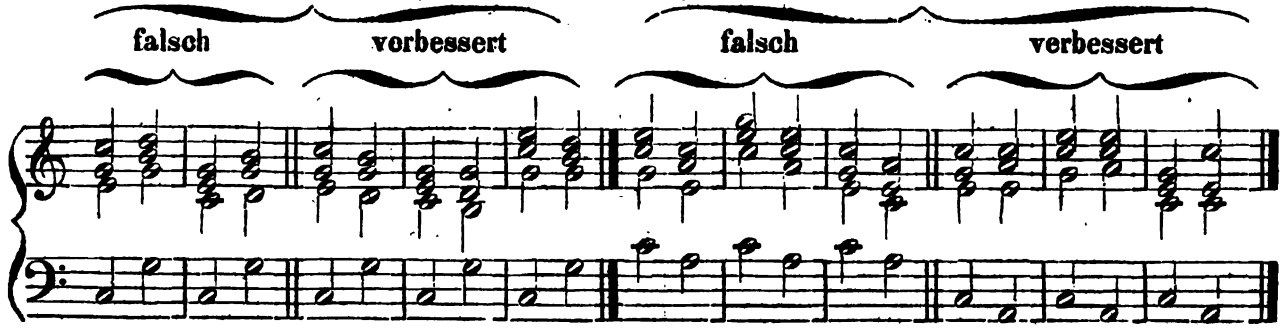


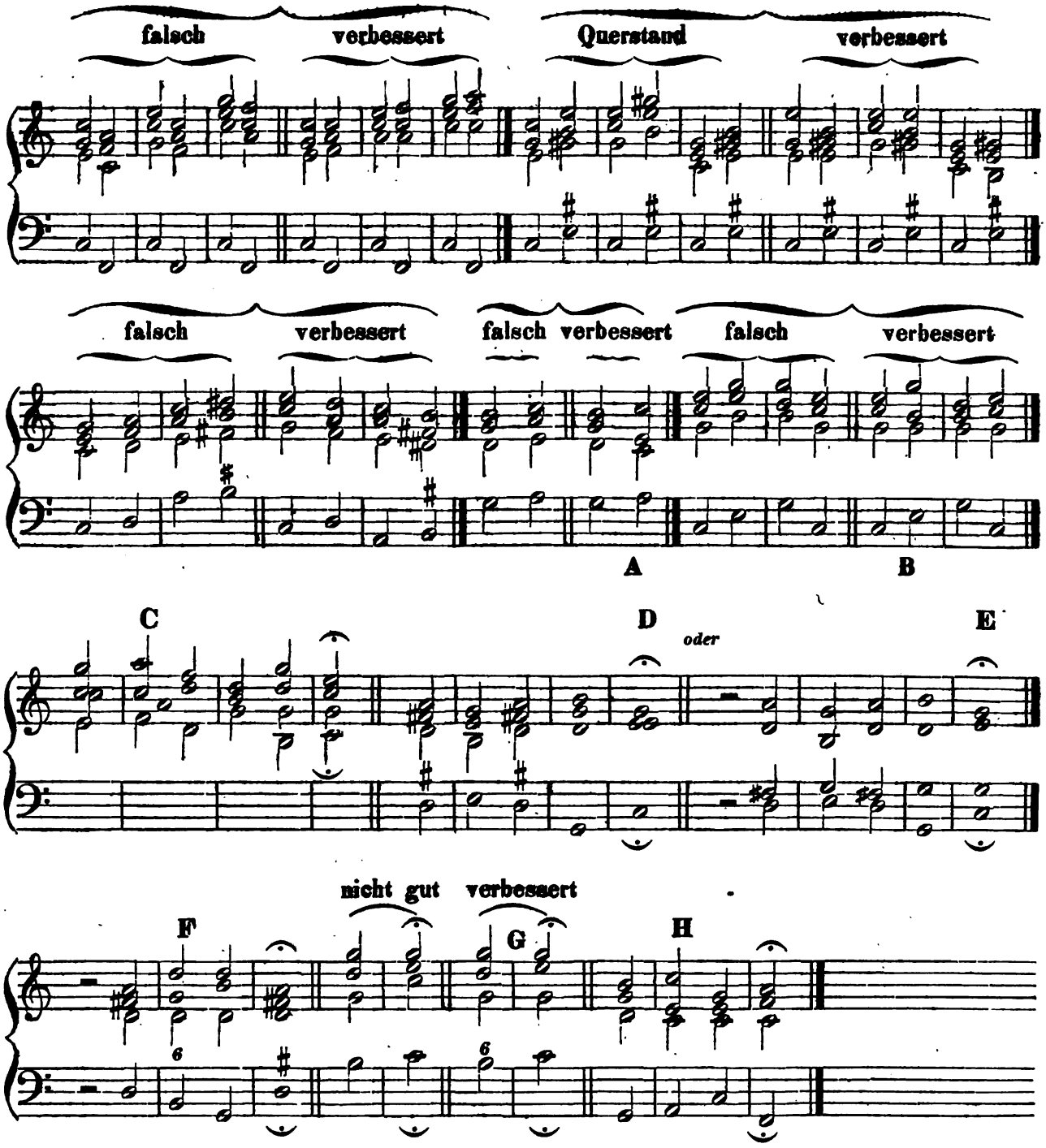
Bei K schreitet zwar in der graden Bewegung eine unvollkommene Konsonanz in eine vollkommene. Die verdeckte Quinte wird aber durch das g, welches im 1. Accorde schon klingt, dem Gehör unmerklich gemacht, und ist deswegen erlaubt, wenn sie auch, wie bei L, in den äussern Stimmen vorkommt. Bei M ist es zwar derselbe Fall, wie bei K, weil das d im 1. Accorde schon klingt, jedoch darf man eine solche Fortschreitung nicht weiter verfolgen, wie bei N, weil es dann dem Gehör doch auffällig ist. Verdeckte Octaven sind in den Mittelstimmen sehr oft nicht zu vermeiden. Sie sind aber auch nicht so auffällig, wie die verdeckten Quinten.



§. 64.

Verbesserte fehlerhafte 4stimmige Fortschreitung konsonirender Dreiklänge.





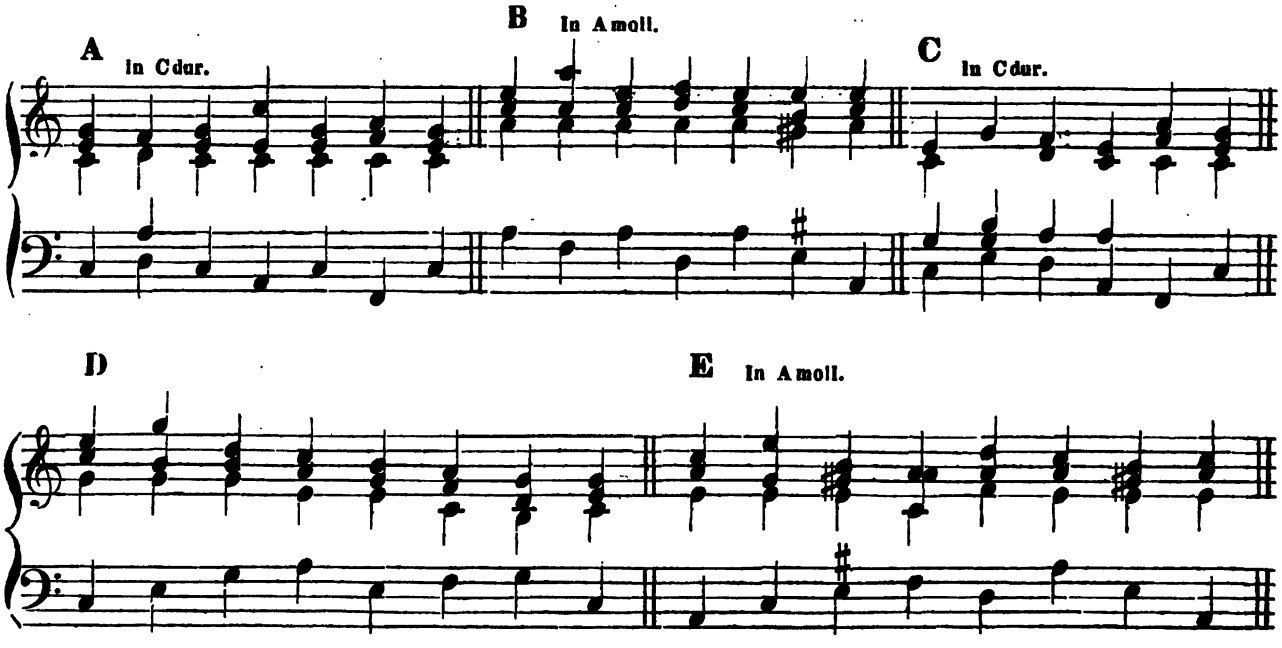
Aus vorstehenden Beispielen ist zu ersehen, dass die Verdoppelung eines Intervalls oft nothwendig ist, um offenbare oder verdeckte Octaven und Quinten zu vermeiden. In solchen Fällen muss die Verdoppelung der Terz sehr oft angewendet werden, wie bei A, B, C, H. Jedoch muss deshalb auch zuweilen der Einklang, bei C, D, oder die Quinte, bei E, F, G verdoppelt werden. Ausserdem verdoppelt man zwar den Grundton im

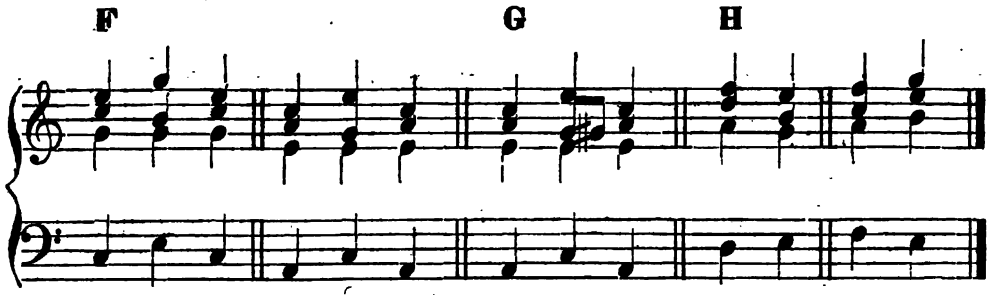
konsonirenden Grundaccord lieber als die Quinte, und die Quinte lieber als die Terz. Sieht man aber ein, dass bei einer Verdoppelung des Grundtons durch die Fortschreitung der übrigen Stimmen ein Fehler entsteht, so sucht man erst die Quinte zu verdoppeln; würde auch dadurch ein Fehler entstehen, dann nimmt man zuletzt noch seine Zuflucht zur Verdoppelung der Terz. Kleine verdoppelte Terzen sind nicht auffällig. Nur verdoppelte grosse Terzen verursachen eine Härte, die dem Gehör auffällig ist, wenn die Verdoppelung nicht mit der gehörigen Vorsicht gebraucht und angewendet wird, wobei z. B. zwischen der verdoppelten grossen Terz nicht die Quinte des Dreiklangs liegt. Am aller auffallendsten wirkt die Verdoppelung der grossen Terz, wenn sie in der Nähe eines tiefern Basstons vorkommt und die übrigen Stimmen etwas weit davon entfernt stehen.

§. 65.

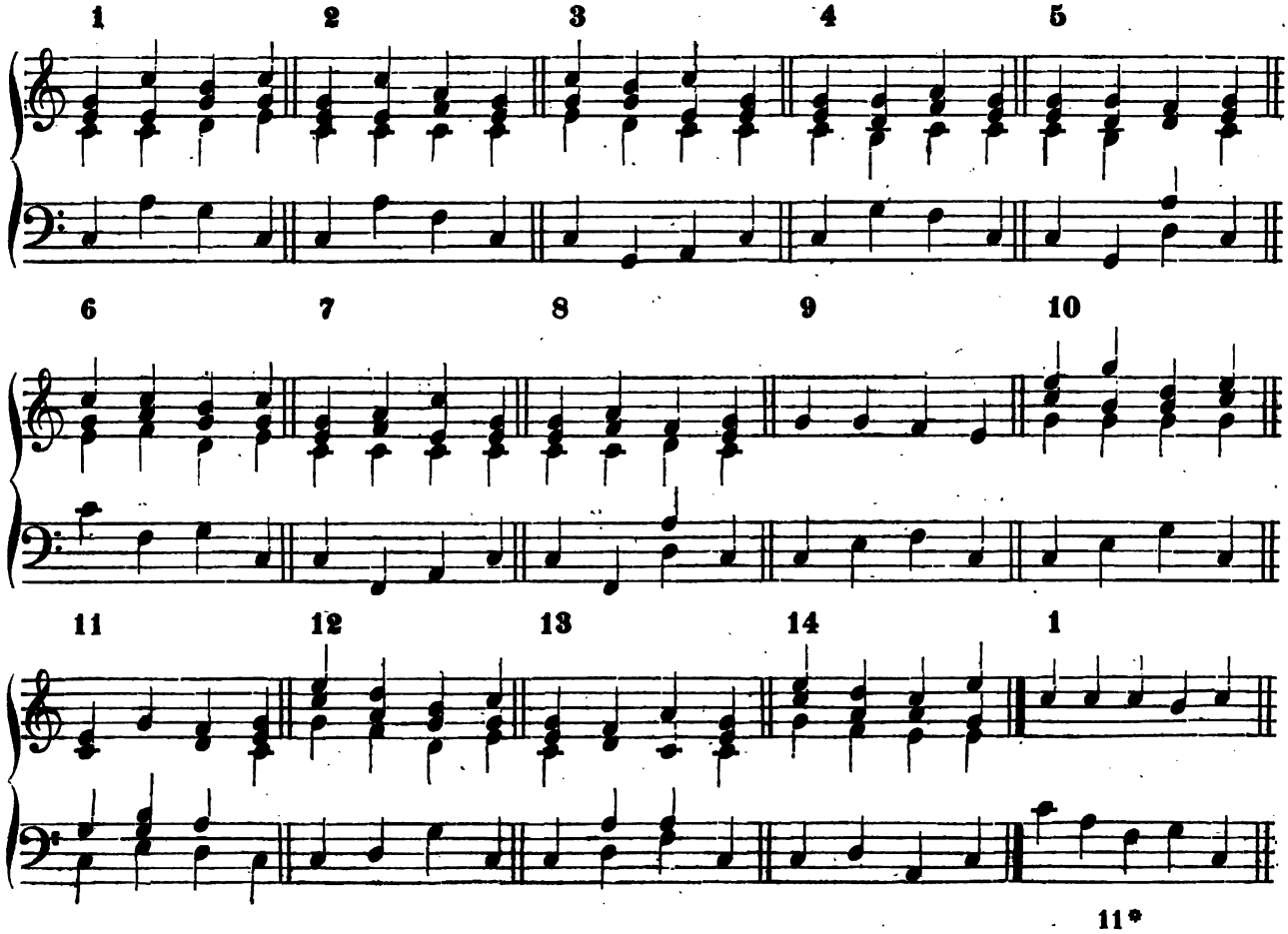
Die mannigfaltige Accordenfolge konsonirender Dreiklänge.

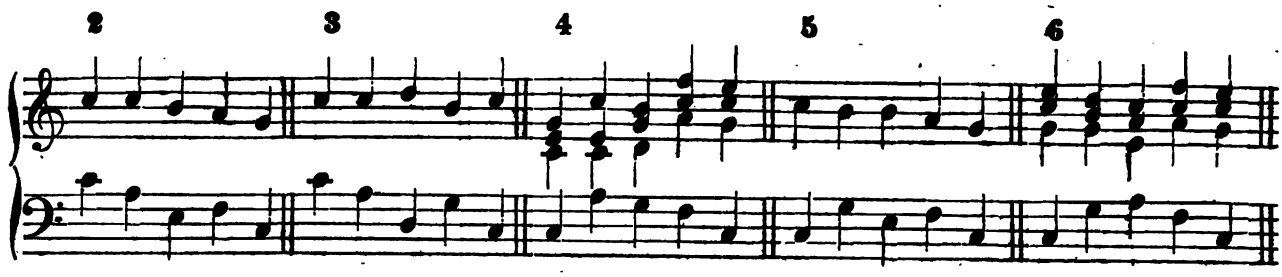
Die Dreiklänge auf der 2., 4., 5. und 6. Stufe der diatonischen Durtonleiter können nicht nur unmittelbar nach dem Grundaccorde auf der Tonica folgen, sondern sie können auch sogleich wieder dahin zurückkehren, bei A. Den Harmonienschritt von der 3. zur 1. Stufe findet man sehr selten. In der Molltonart kann dieses ebenso mit den Dreiklängen auf der 4., 5. und unerhöhten 6. Stufe geschehen, bei B. Der Dreiklang auf der 3. Stufe in der Dur- und Molltonart kann zwar aufsteigend unmittelbar nach dem Dreiklang auf der Tonica folgen, bei C, D, E, aber der unmittelbare Rücktritt zu dem Dreiklang auf der Tonica, in Dur und Moll, bei F, scheint nicht geliebt zu sein. In Moll kann dieses jedoch Statt finden, wenn man die übermässige Quinte folgen lässt, wie bei G. Eben so ungewöhnlich scheinen die stufenweisen Fortschreitungen der konsonirenden Dreiklänge in der Durtonart von der 2. zur 3., und von der 4. zur 3. Stufe zu sein, bei H.

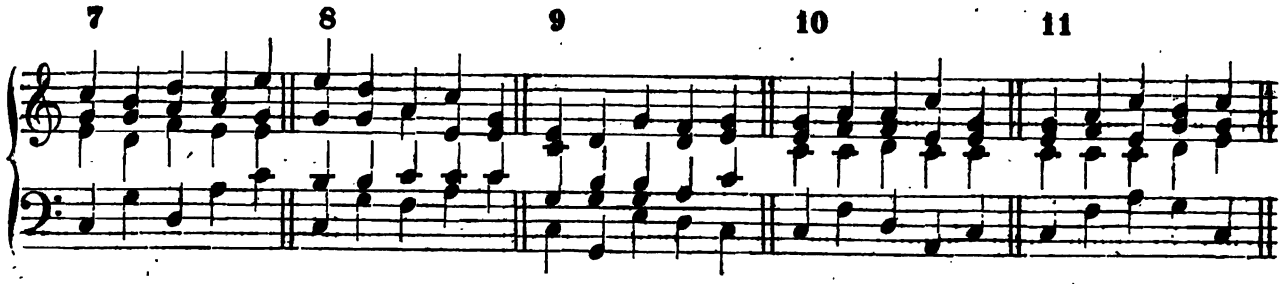


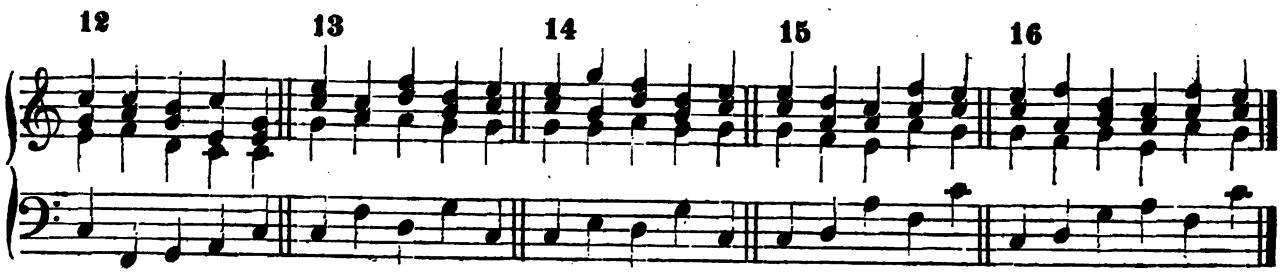


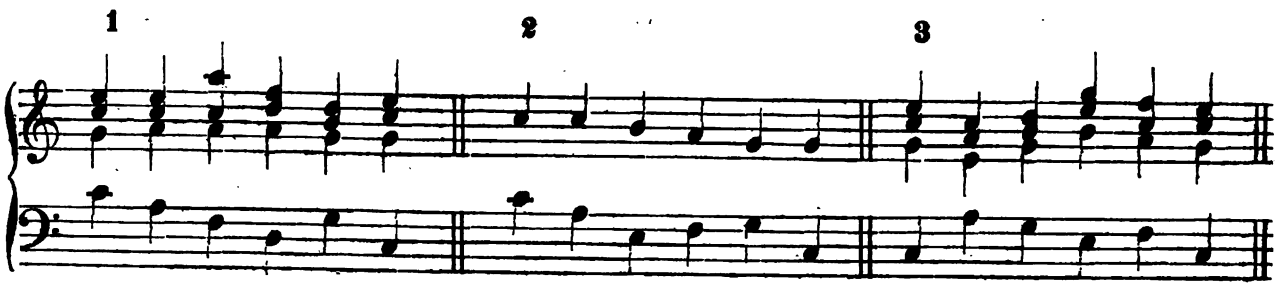
In folgender Darstellung wird gezeigt, auf wie vielerlei Weise 3, 4, 5 und 6 verschiedene konsonirende Grundaccorde hintereinander folgen können, welche zuletzt alle wieder mit dem Grundaccorde auf der Tonica, von welchem angefangen worden ist, endigen. Wer alle folgenden Beispiele genau übersieht, wird überhaupt bemerken, dass bei dem Eintritt des 2. Accordes, welcher bald auf der 6., 5., 4., 3. und 2. Stufe unmittelbar nach dem 1. Accorde eintritt, eine bestimmte Ordnung befolgt ist, welche zur Auffindung mannigfacher Beispiele dem Schüler eine Erleichterung verschafft. Man wird auch finden, dass sich manches Beispiel nur in einer einzigen Accordenlage darstellen lässt, weil eben die vollkommen konsonirenden Intervalle in den äussern Stimmen zuweilen etwas Auffallendes erzeugen.

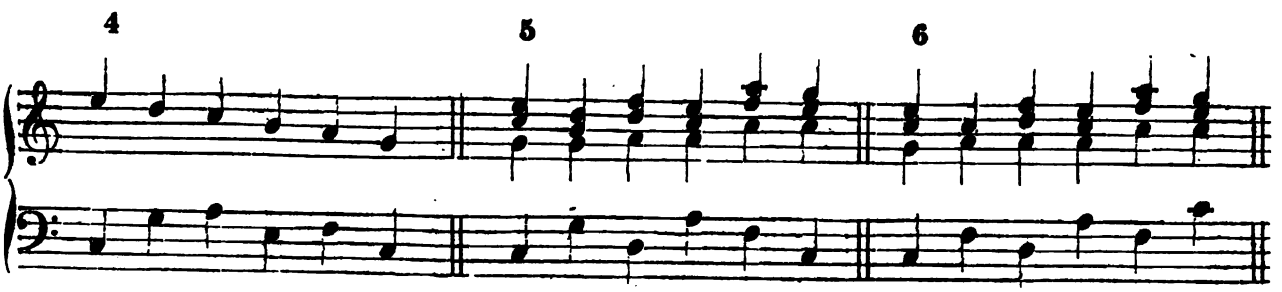


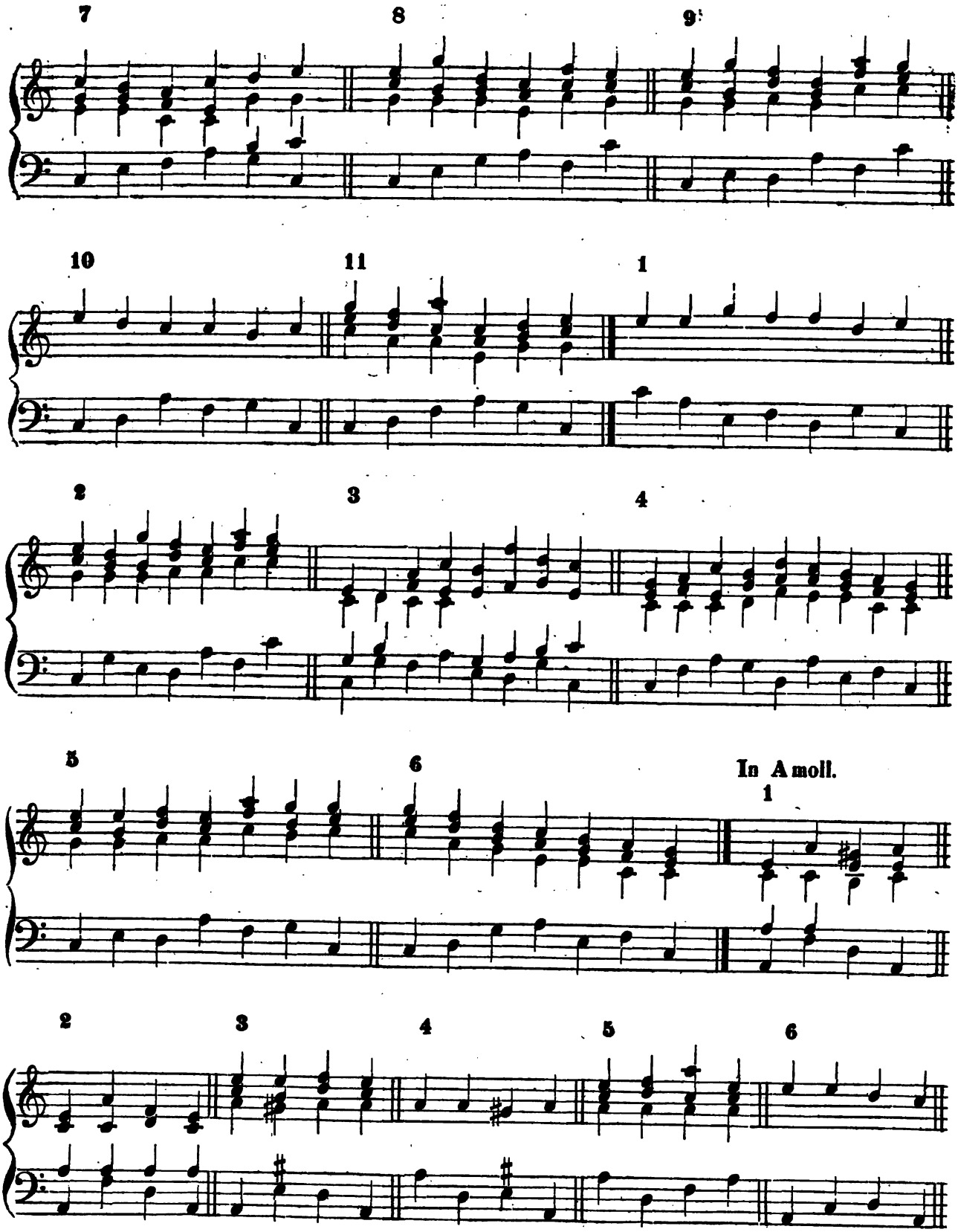

2
3
4
5
6

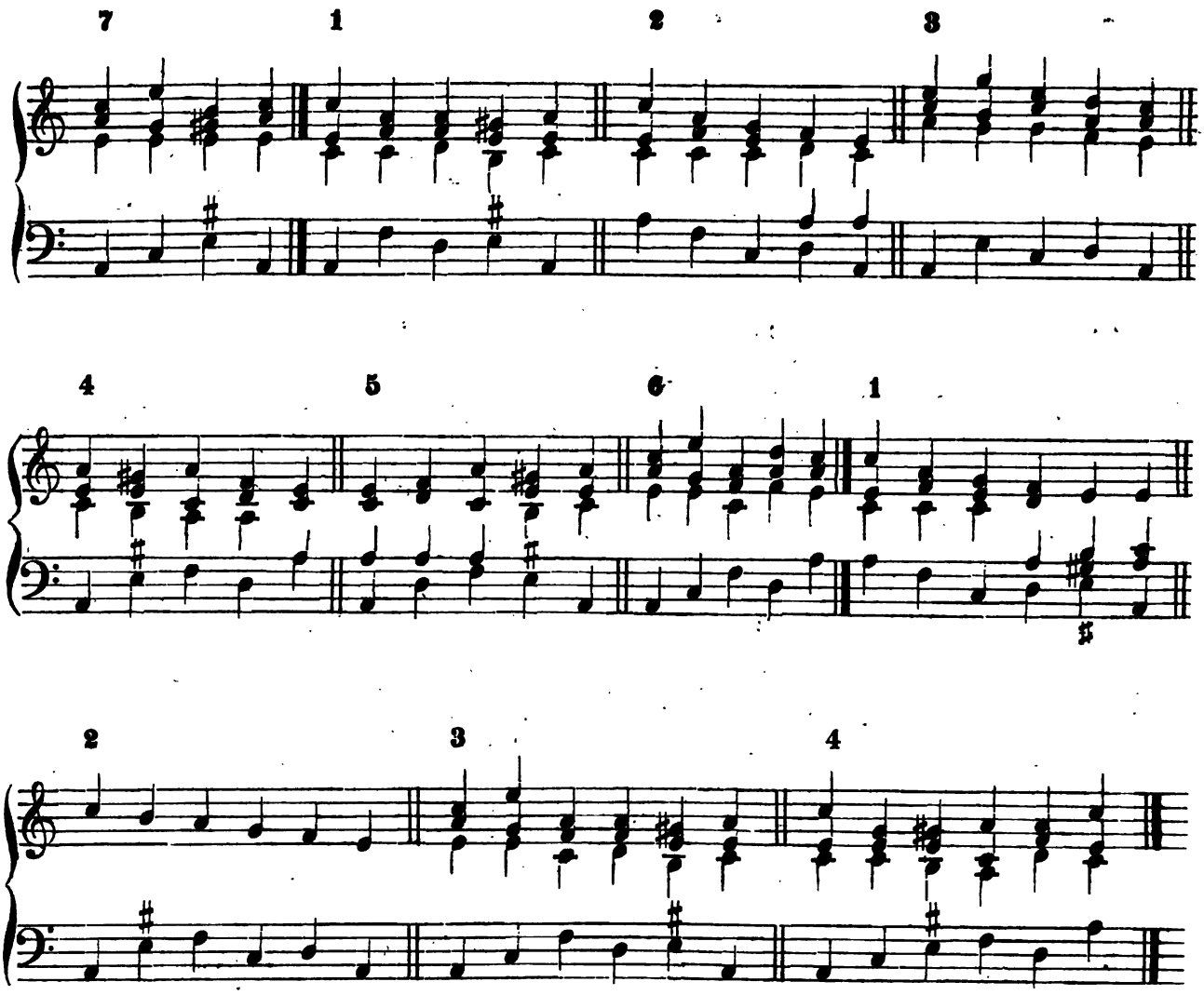

7
8
9
10
11


12
13
14
15
16


1
2
3


4
5
6


7
8
9
10
11
1
2
3
4
5
6
In A moll.
1
2
3
4
5
6


7
1
2
3
4
5
6
1
2
3
4

Capitel VI.

Von der Modulation.

§. 66.

Modulation ist eigentlich eine regelmässige Accordenfolge, wobei Uebergänge oder Ausweichungen in andere Tonarten erfolgen. Eine regelmässige Accordenfolge hingegen, wobei keine Ausweichung in eine fremde Tonart erfolgt, nennen manche Tonlehrer leitereigene Modulation. Paralleltonarten sind solche, die mit einer Dur- oder mit einer Moll-Tonart einerlei wesentliche Vorzeichnungen haben.

Wenn der Schüler die Modulation richtig anwenden lernen soll, so muss er mit der Verwandtschaft der Tonarten bekannt gemacht werden. Die Tonart, welcher man verwandte Tonarten (oder Nebentonarten) beigeben will, nennt man die Haupttonart. In der mehr oder weniger gleichen Benennung der Töne, die 2 Tonleiter mit einander gemein haben, liegt der Grund ihrer Verwandtschaft zu einander. Deswegen ist z. B. A moll mit C dur so nahe verwandt, weil die ältere absteigende Molltonleiter keine zufälligen Versetzungszeichen hat.

Auch über die Verwandtschaftslehre der Tonarten sind die Theoretiker noch verschiedener Meinung. Manche leiten die Verwandtschaftsgrade der Tonarten von den auf- und absteigenden Quinten ab. Manche hingegen nehmen ausgedehntere Verwandtschaftsgrade an.

§. 67.

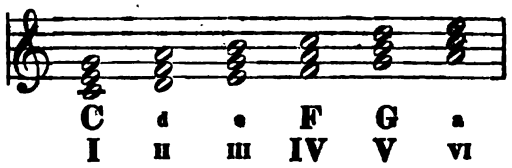
Die Verwandtschaft der Tonarten im engeren Kreise.

Zu jeder Durtonart und zu jeder Molltonart kann man 5 verwandte Tonarten zählen, welche für den Anfänger in der Modulation sehr geeignet sind, sich mit den Leitaccorden genau bekannt zu machen, was dazu dient, eine beabsichtigte Ausweichung in eine andere Tonart sicher zu bewirken. Für den Anfänger müssen es auch solche verwandte Tonarten sein, damit er schnell und leicht wieder in die Tonart zurück gehen könne, von der er ausgewichen ist. Ist es doch im menschlichen Leben überhaupt so. Zuerst bewegt sich der Mensch in den Familienkreisen der nächsten Verwandten umher, ehe er nach Jahren sich nach seinem Ermessen selbst eine entferntere Verwandtschaft suchen kann, um beide zu seinem Endzweck und zu seinem Nutzen gebrauchen zu können.

§. 68.

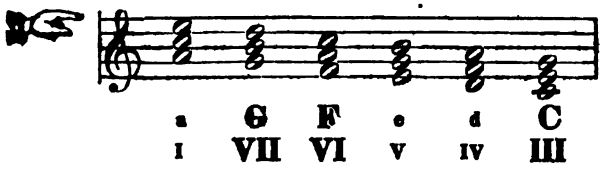
Für Diejenigen sind die Ausweichungen in die nächstverwandten Tonarten besonders von grossem Nutzen, welche bald die Geschicklichkeit erlangen wollen, Zwischenspiele

beim Choralspielen oder kurze Vorspiele selbst zu erfinden. Sollen die 5 nächstverwandten Tonarten einer Hauptdurtonart angegeben werden, so geschehen die Ausweichungen in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte. Welche davon Dur- oder Molltonarten sind, giebt die Tonleiter der Haupttonart selbst an; z. B.:



Anmerkung. Die Durdreiklänge zeigen hier die Durtonarten und die Molldreiklänge zeigen die Molltonarten an.

Sollen die 5 nächstverwandten Tonarten einer Hauptmolltonart angegeben werden, so geschehen die Ausweichungen in die Terz, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime. Welche davon Dur- oder Molltonarten sind, entscheidet ebenfalls die Hauptmolltonart, welches aber nur durch die absteigende ältere Molltonleiter darzustellen ist; z. B.:



Dieses kann man, der Deutlichkeit wegen, auch noch auf folgende Art erklären:

Mit einer Hauptdurtonart ist verwandt:

1) ihre Paralleltonart (die Molltonart, welche in der Hauptdurtonart einerlei Vorzeichnung hat);
2) die Durtonart der obern Quinte von der Haupttonart;
3) die Molltonart, welche mit der Durtonart der obern Quinte einerlei Vorzeichnung hat;
4) die Durtonart der untern Quinte von der Haupttonart; und
5) die Molltonart, welche mit der Durtonart der untern Quinte einerlei Vorzeichnung hat.

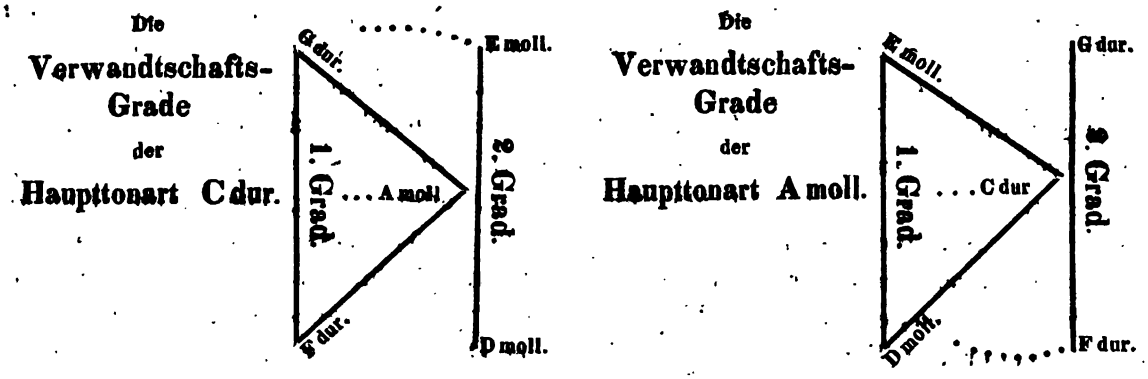
Mit einer Hauptmolltonart ist verwandt:

1) ihre Paralleltonart (die Durtonart, welche mit der Hauptmolltonart einerlei Vorzeichnung hat);
2) die Molltonart der obern Quinte von der Haupttonart;
3) die Durtonart, welche mit der Molltonart der obern Quinte einerlei Vorzeichnung hat;
4) die Molltonart der untern Quinte von der Haupttonart; und
5) die Durtonart, welche mit der Molltonart der untern Quinte einerlei Vorzeichnung hat.

§. 69.

Diese 5 verwandten Tonarten haben 2 Verwandtschaftsgrade:

Mit Cdur ist z. B. amoll, gdur und fdur im 1., aber emoll und dmoll im 2. Grade verwandt. Eben so ist mit Amoll cdur, emoll und dmoll im 1., aber fdur und gdur im 2. Grade verwandt.



Der Schüler mache alle übrigen Dur- und Molltonarten zu Haupttonarten und suche auf diese Art und Weise ihre 5 verwandten Tonarten auf. Will man die Verwandtschaft einer Hauptdurtonart mit den Durtonarten im 1. Grade, oder die Verwandtschaft einer Hauptmolltonart mit den Molltonarten im 1. Grade noch näher bestimmen, so hat die Tonart, welche durch die aufsteigende Quinte von der Haupttonart gefunden wird, den Vorzug.

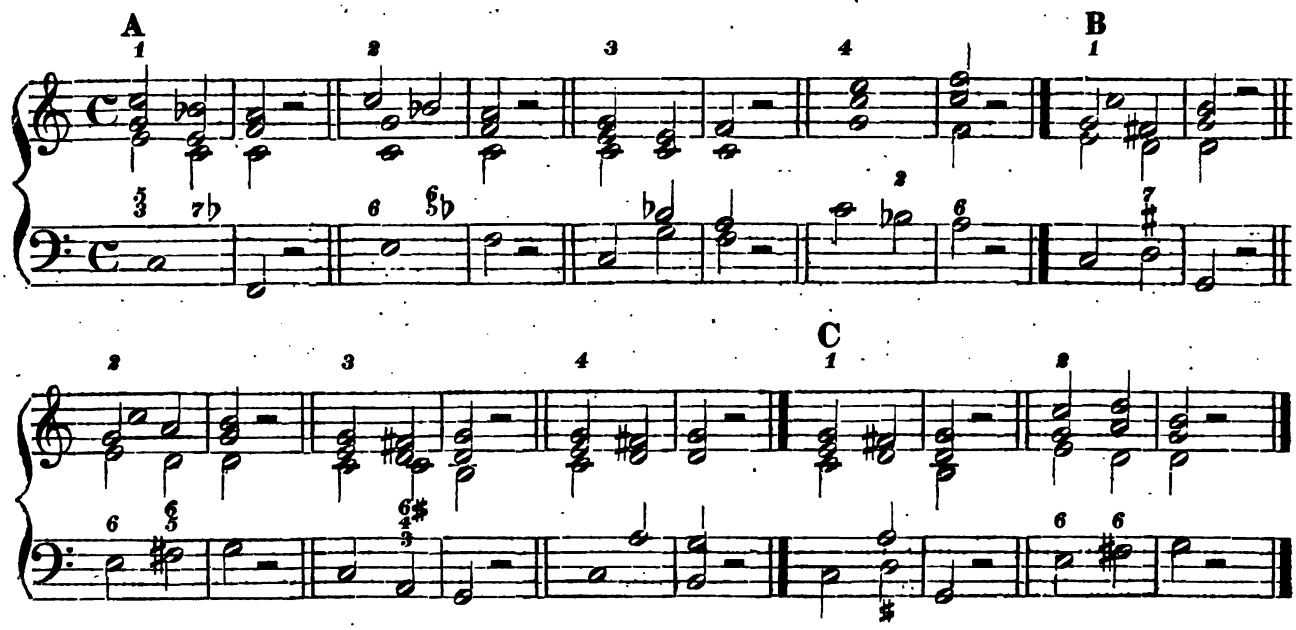
§. 70.

In die oben erwähnten 5 verwandte Tonarten kann man von ihrer Haupttonart am bequemsten und leichtesten übergehen oder ausweichen, wenn man nur jedesmal auf der Dominante von der Tonart, in die man ausweichen will, den Hauptseptimenaccord oder seine Umkehrungen hören lässt, weil dadurch der Uebergang durch den nöthigen Leitton geschieht. Ein leitereigener Leitton ist, wie oben erwähnt wurde, der halbe Ton vor der reinen Octave in einer jeden Tonart. Ein Leitton aber, welcher in eine fremde Tonart leiten soll, ist ein Ton, welcher nicht in der Tonleiter, von der man ausweicht, enthalten ist. Will man z. B. von Cdur nach Gdur ausweichen, so ist der Leitton hierzu die übermässige Quarte von C (nämlich fis). Will man aber von Cdur nach Fdur ausweichen, dann ist der Leitton hierzu die kleine Septime von C (nämlich b). Beide Leittöne sind nicht in der Tonart (oder Tonleiter) Cdur, von welcher man ausweichen würde, enthalten. Es sind also solche Leittöne, welche der diatonischen Tonleiter, von welcher man ausweichen will, fremd sind, die aber bei der eigentlichen leiterfremden Modulation nothwendig gebraucht werden müssen, um von einer Tonart zur andern übergehen zu können. Doch ist auch diese Regel nicht ohne Ausnahme. Denn bei dem Uebergange von einer Molltonart in eine solche Durtonart, welche mit der Molltonart, von der man ausweichen will, einerlei Vorzeichnung hat, ist der Leitton in der Molltonleiter enthalten. Der Leitaccord ist hierzu,

wie oben §. 33 schon erwähnt ist, der Durdreiklang oder der Hauptseptimenaccord auf der 5. Stufe der Durtonleiter, welche mit der Molltonleiter, von der man ausweichen will, einerlei Vorzeichnung hat.

§. 71.

Es wird sich wohl schon Mancher, der in der Harmonielehre Unterricht ertheilt hat, überzeugt haben, wie schwer es oft bei manchen Schülern hält, den gehörigen Leitton, oder einen Accord, in welchem dieser Leitton bei der Ausweichung in eine andere Tonart vorkommen muss, schnell angeben zu lernen. Daher ist hierüber eine ausführlichere Erklärung gar nicht am unrechten Orte. Denkt man sich nämlich die Tonleiter von derjenigen Tonart, wohin man ausweichen will, in der obern Stimme, so sieht man, dass der Leitton hierzu entweder der halbe Ton vor der Tonica, oder der grosse halbe Ton über der grossen Terz ist, woraus man deutlich einsehen wird, dass er auf jeden Fall in dem Hauptseptimenaccord auf der Dominante der Tonart, wohin man ausweichen will (oder in seinen Umkehrungen) enthalten ist. Mithin ist im Hauptseptimenaccorde der eigentliche Leitton hierzu entweder die Terz oder die Septime, im Quintsextenaccorde folglich entweder der Bass oder die Quinte, im Terzquartenaccorde entweder die Terz oder die Sexte und im Secundenaccorde entweder der Bass oder die Quarte. Ist nun im Septimenaccorde die Septime der Leitton nicht, sondern die Terz, dann kann statt dem Septimenaccorde auch der Dur-Dreiklang auf der 5. Stufe der Tonart, wohin man ausweichen will (oder seine 1. Umkehrung), genommen werden. Z. B. bei der Ausweichung von C dur nach F dur bei A ist im Septimenaccorde und in seinen Umkehrungen b der Leitton. Hingegen bei der Ausweichung von C dur nach G dur, bei B, ist der Leitton im Septimenaccorde und in seinen Umkehrungen nicht c, sondern fis. Im letztern Falle kann nun auch der D dur-Dreiklang als Leitaccord, oder seine 1. Verwechselung, genommen werden, bei C.



Ein Leitaccord ist also ein solcher Accord, worin dasjenige Intervall befindlich ist, welches bei dem Uebergange von einer Tonart zur andern als Leitton angesehen ist.

§. 72.

Bei dem Uebergange in eine andere Tonart ist aber zweierlei zu berücksichtigen, nämlich 1) ob die Ausweichung nur vorübergehend sein soll, oder 2) ob man sich lange in der Tonart, wohin man ausweicht, verweilen will.* Vorübergehend ist eine Ausweichung, wenn man in der Tonart, wohin man ausgewichen ist, nicht lange verweilt, sondern bald wieder in eine andere Tonart übergeht, oder in die Tonart, von der man ausgewichen ist, bald wieder zurück geht. Es ist nöthig, dass sich der Schüler vor allen Dingen mit den Ausweichungen in nahe verwandte Tonarten recht vertraut macht, weil diese Ausweichungen nicht nur am häufigsten vorkommen, sondern weil man sie selbst bei kurzen Modulationen schnell anbringen und dabei auch schnell wieder in die Tonart, von der man ausgewichen ist, zurück gehen kann, wodurch eine grosse Mannigfaltigkeit bei der Accordenfolge bewirkt werden kann.

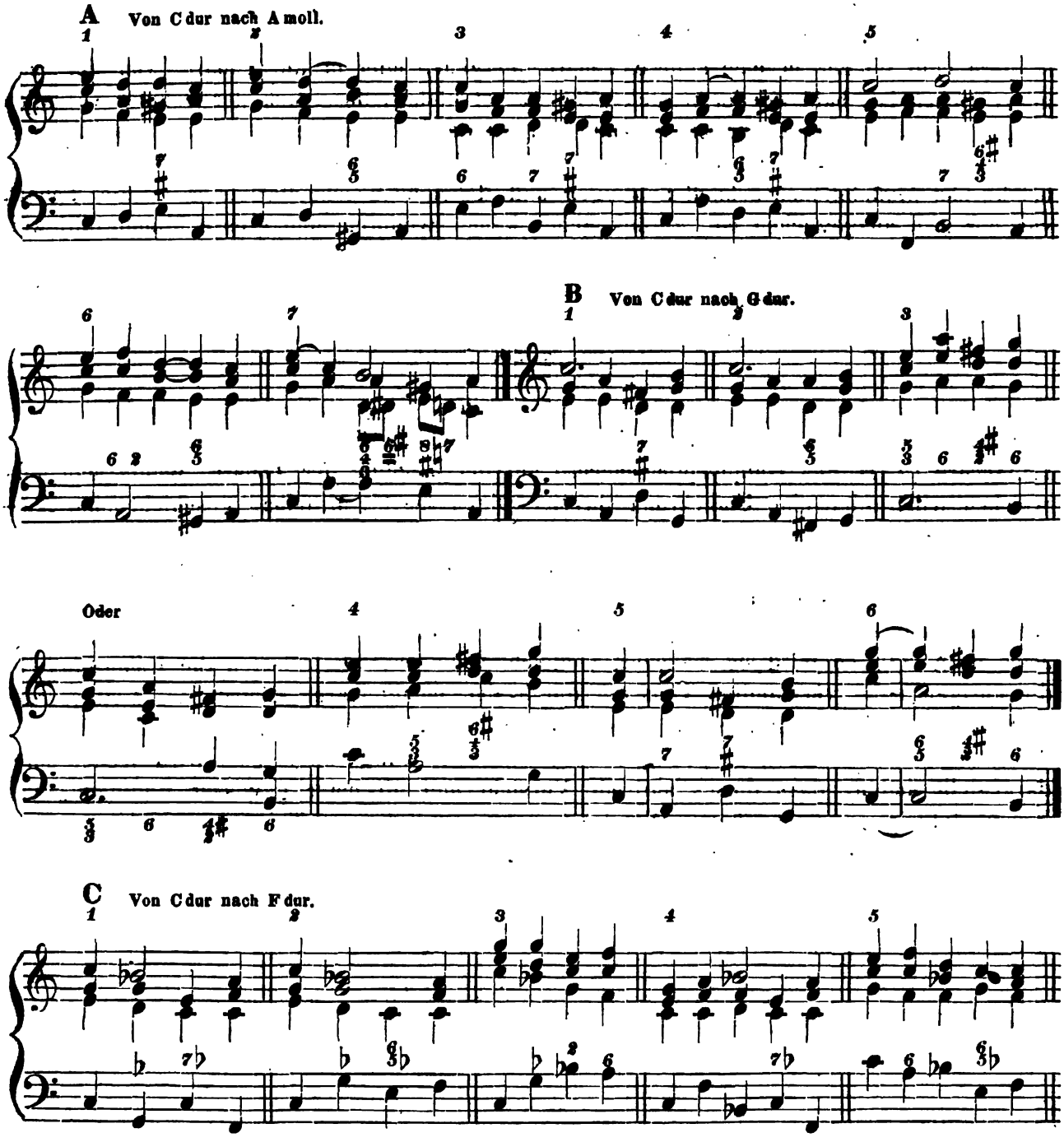
* Ueber das Letztere wird man weiter unten die gehörige Erläuterung finden.

§. 73.

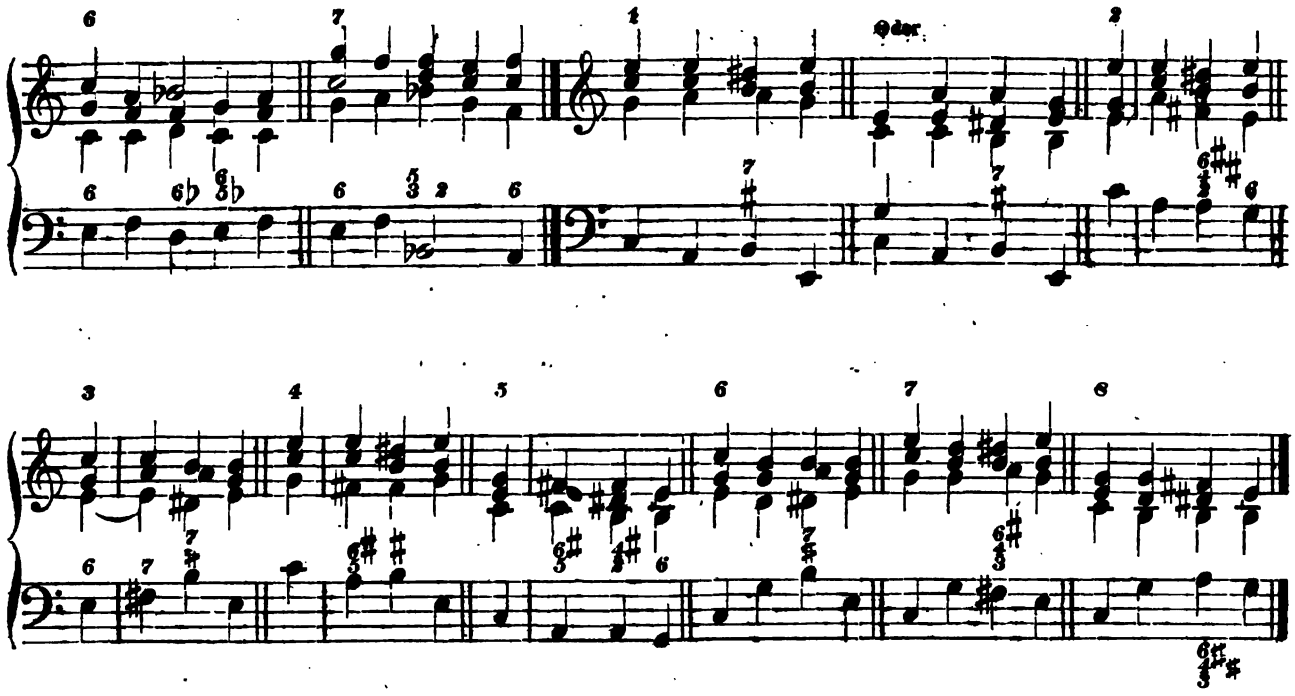
Die Ausweichung von einer Haupttonart in ihre 5 verwandten Tonarten kann ferner unmittelbar und mittelbar geschehen. Unmittelbar geschieht dieses, wenn man sogleich einen Leitaccord (z. B. den Hauptseptimenaccord auf der 5. Stufe der Tonart, wohin man ausweichen will, oder eine Umkehrung davon) folgen lässt. Mittelbar geschieht eine Ausweichung in eine andere Tonart, wenn man vor dem Eintritte des Leitaccordes einen oder einige Accorde, einmischt, wodurch nicht allein die neue Tonart mehr vorbereitet, sondern wobei auch der Leitaccord sehr oft auf eine leichtere Art gebraucht werden kann. Betrachtet man die unmittelbaren Uebergänge in die nächstverwandten Tonarten im §. 71, so wird es manchem vielleicht scheinen, als müssten die Uebergänge in die übrigen nahe verwandten Tonarten durch den unmittelbaren Eintritt des Leitaccordes eben so leicht auszuführen sein. Dass ein unmittelbarer Uebergang in alle 5 verwandte Tonarten durch den Leitaccord möglich ist, ist wohl richtig; allein man wird weiter unten dargestellt finden, dass dieses nur mit Vorsicht und oft unter gewisser Bedingung und Einschränkung geschehen kann. Wendet man hingegen die mittelbare Ausweichung an, so ist der Schüler weniger in Gefahr, Fehler gegen den reinen Satz zu begehen.

§. 74.

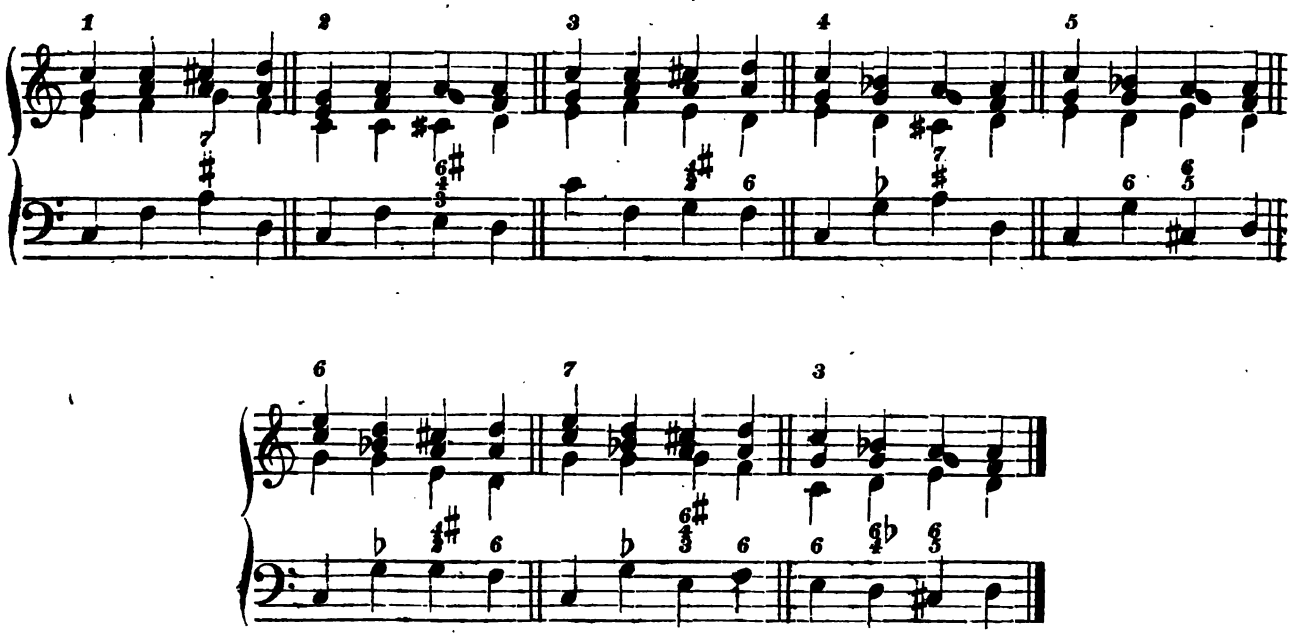
Vorübergehende mittelbare oder vermittelte Ausweichungen aus einer Hauptdurtonart in ihre 5 nächstverwandten Tonarten.



D Von C dur nach E moll.

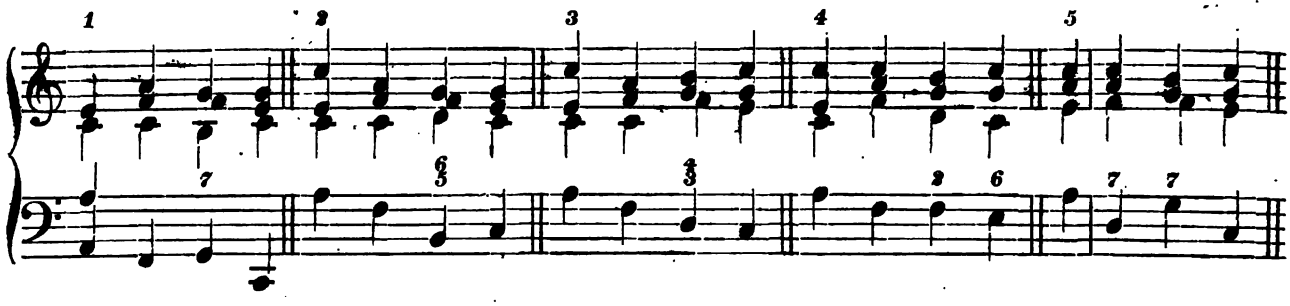


E Von C dur nach D moll.

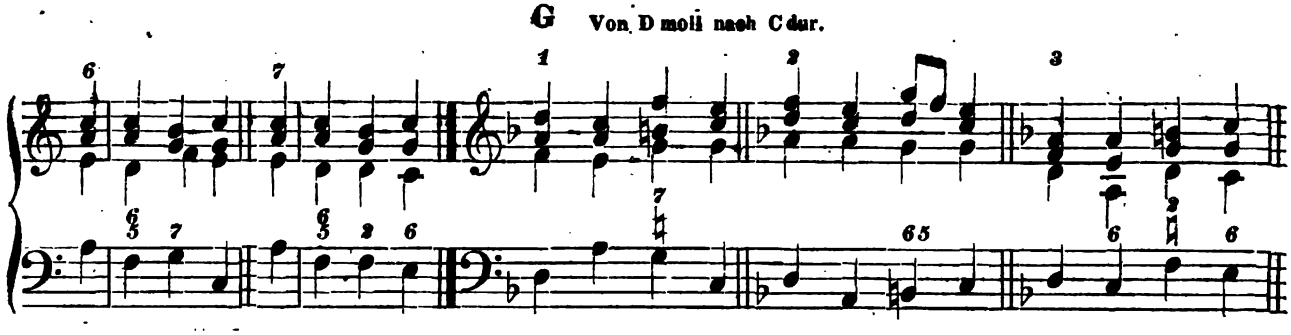


Zurückgehende Modulationen von den 5 verwandten Tonarten in ihre Hauptdurtonart.

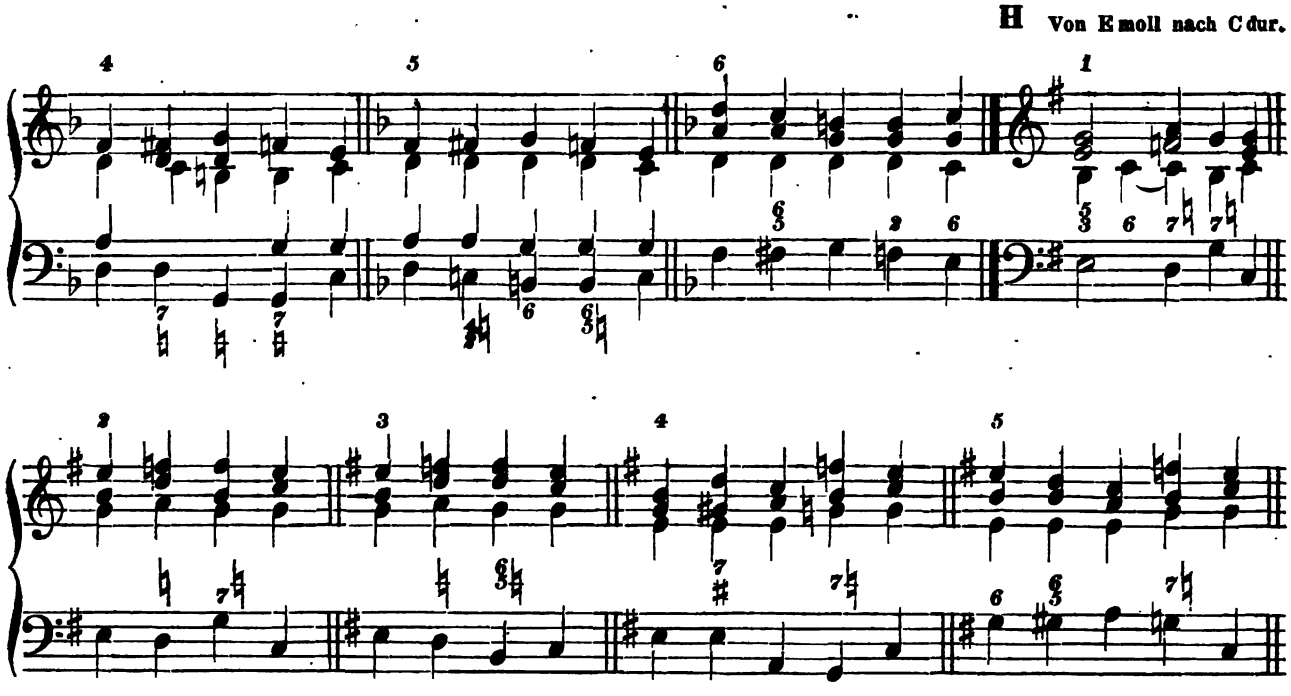
F Von A moll nach C dur.



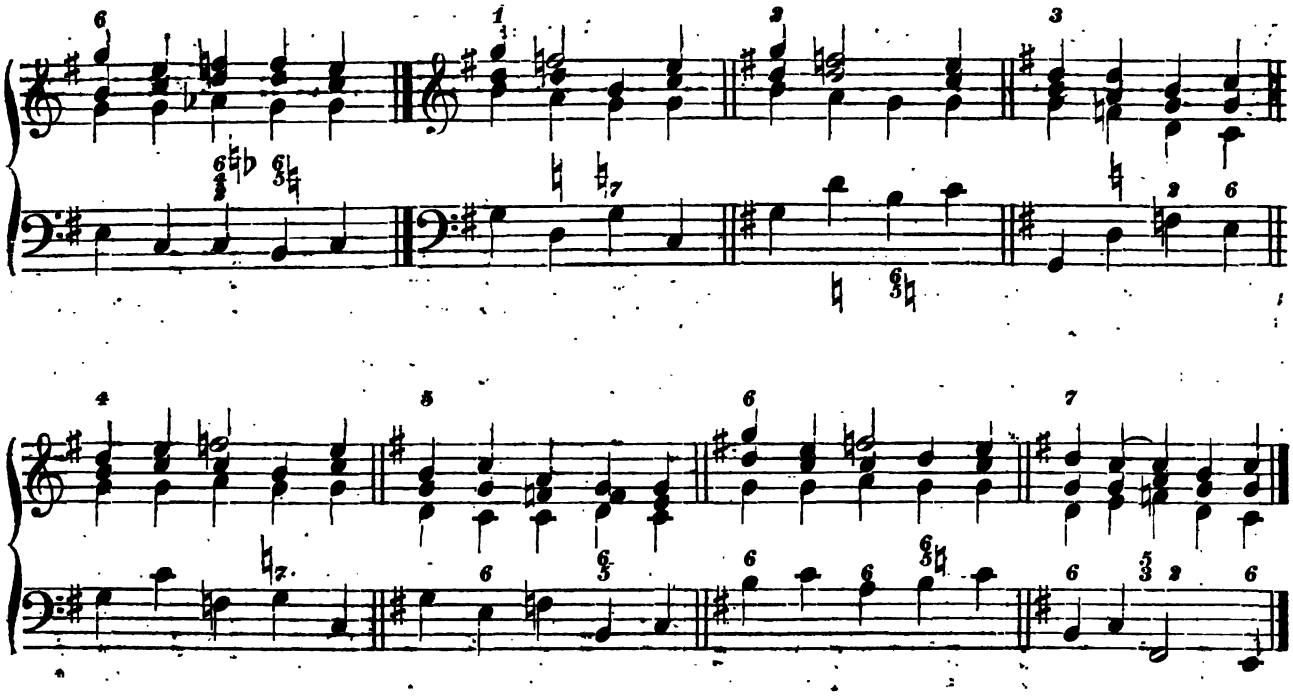
G Von D moll nach C dur.



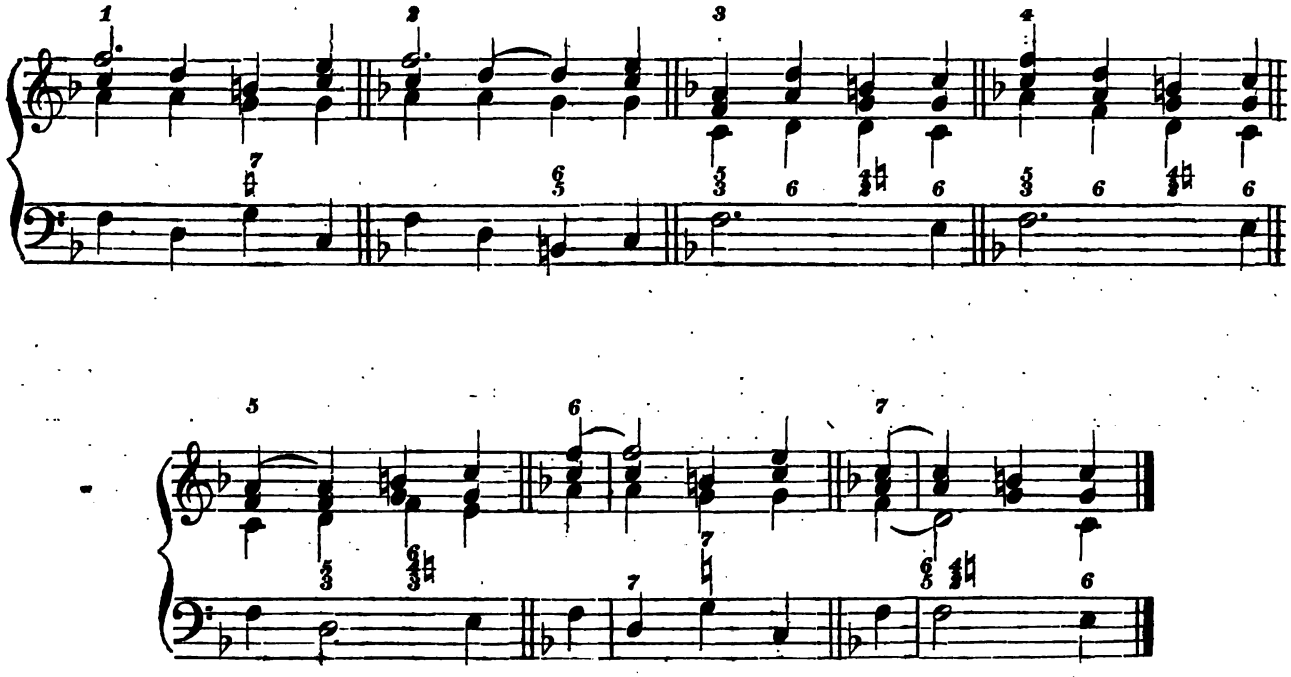
H Von E moll nach C dur.



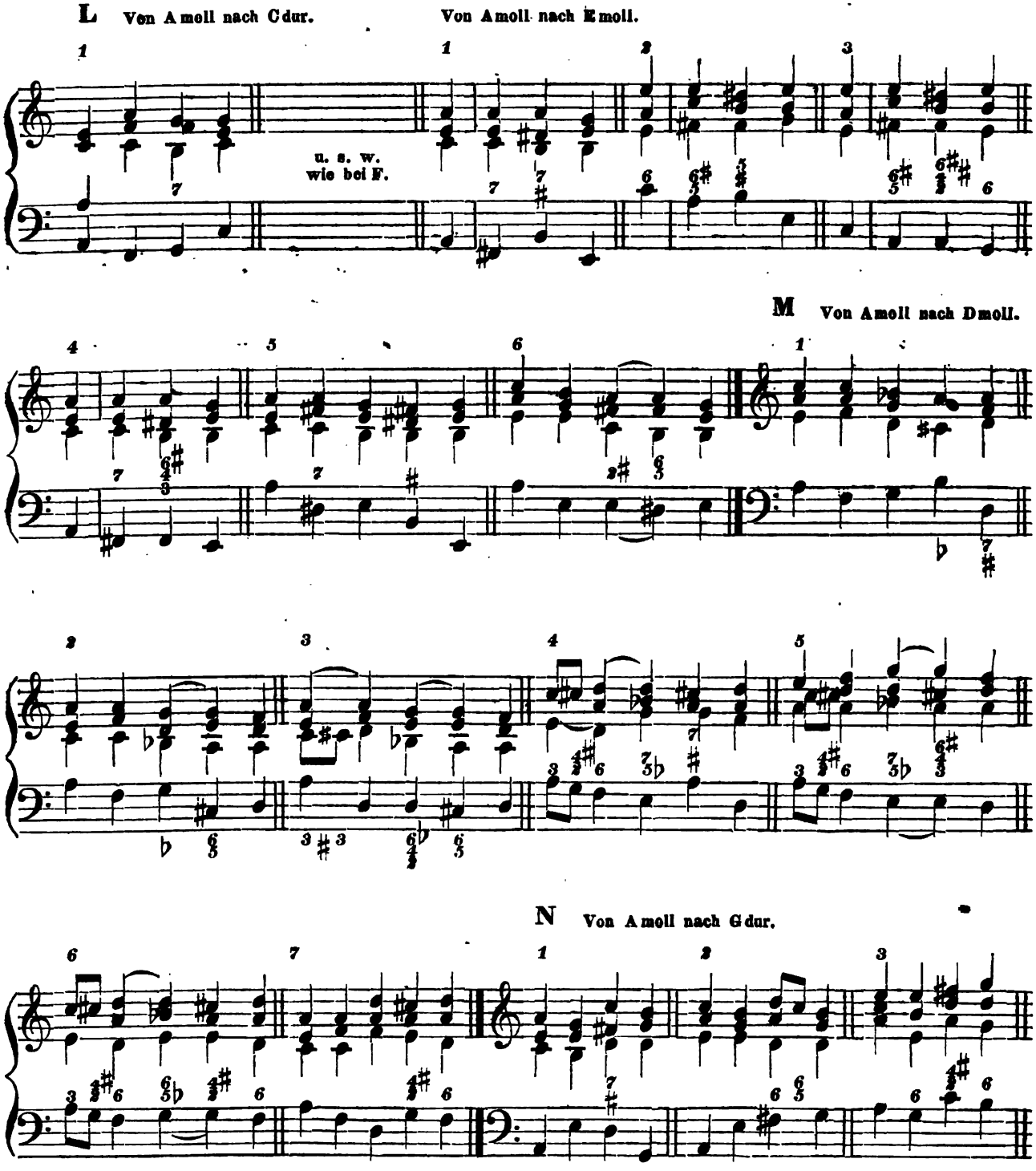
J Von G dur nach C dur.



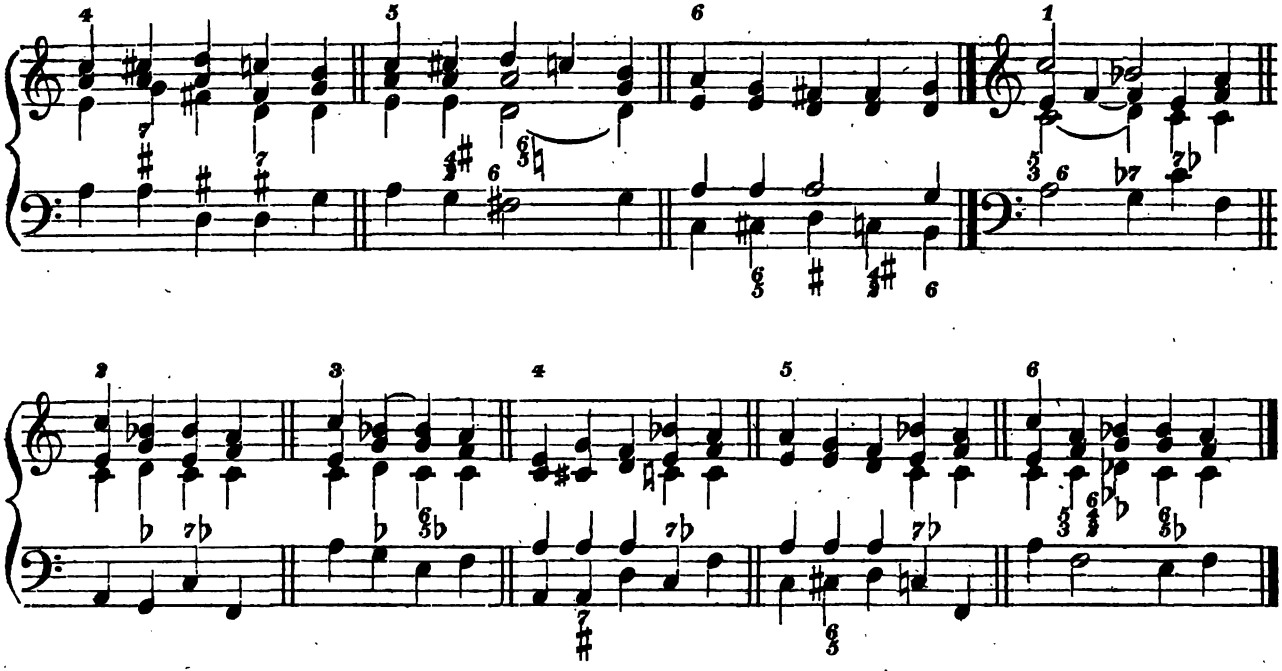
K Von F dur nach C dur.



Vorübergehende vermittelte Ausweichungen aus einer Hauptmolltonart in ihre 5 nächstverwandten Tonarten.

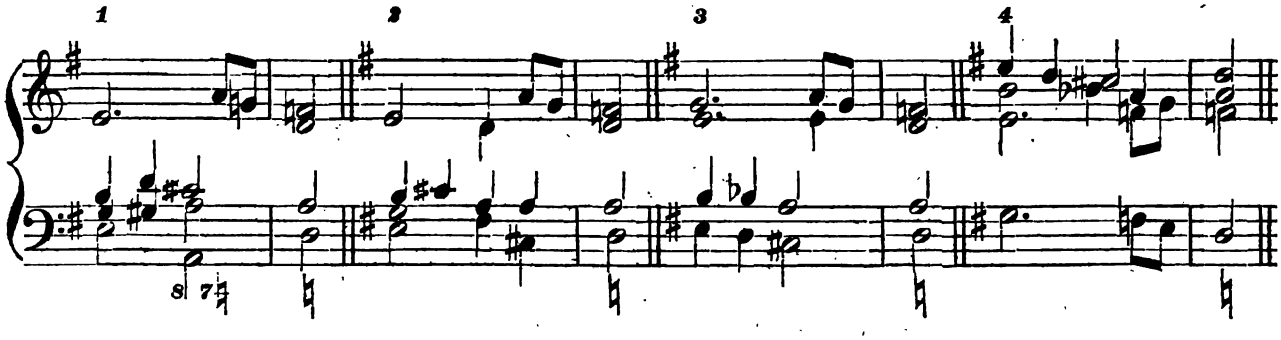


O Von A moll nach F dur.

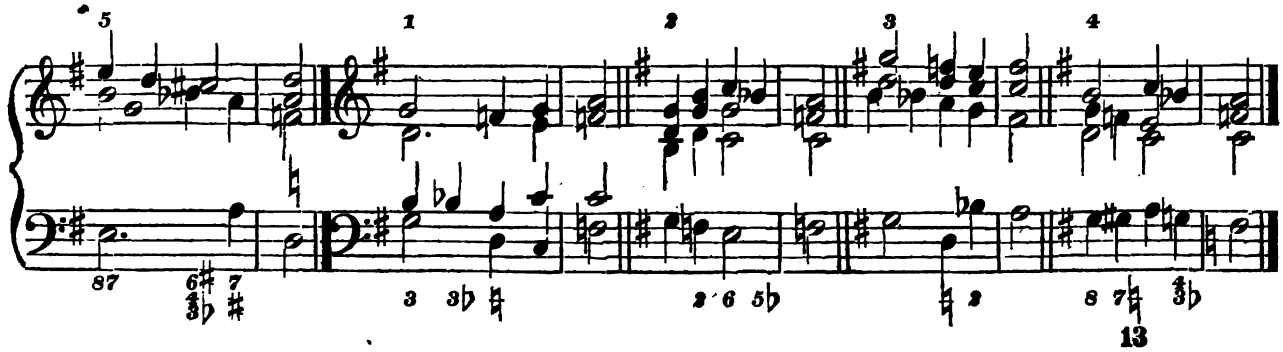


Anmerkung. Es ist unnöthig, die zurückführenden Modulationen von C dur, E moll, D moll, F dur und G dur nach ihrer Haupttonart A moll anzuführen, denn die Modulation von C dur nach A moll ist schon oben angegeben, und die übrigen 4 Modulationen wären blos Versetzungen. (Die Modulation von E moll nach A moll z. B. ist in dieser Hinsicht gleich der Modulation von A moll nach D moll etc.)

P Von E moll nach D moll. Hierzu noch einige andere nöthige Modulationen.



Q Von G dur nach F dur.

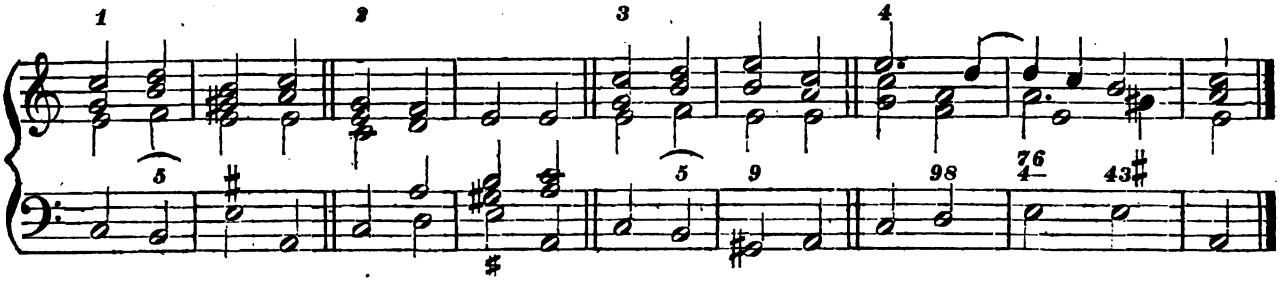


§. 75.

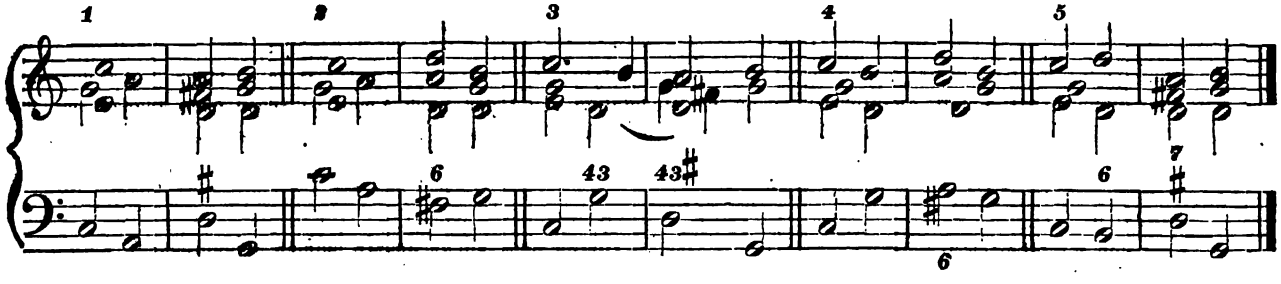
Mittelbare vorübergehende Ausweichungen in die obigen 5 verwandten Tonarten,

wobei die Leitaccorde in Dreiklängen und Sextenaccorden bestehen.

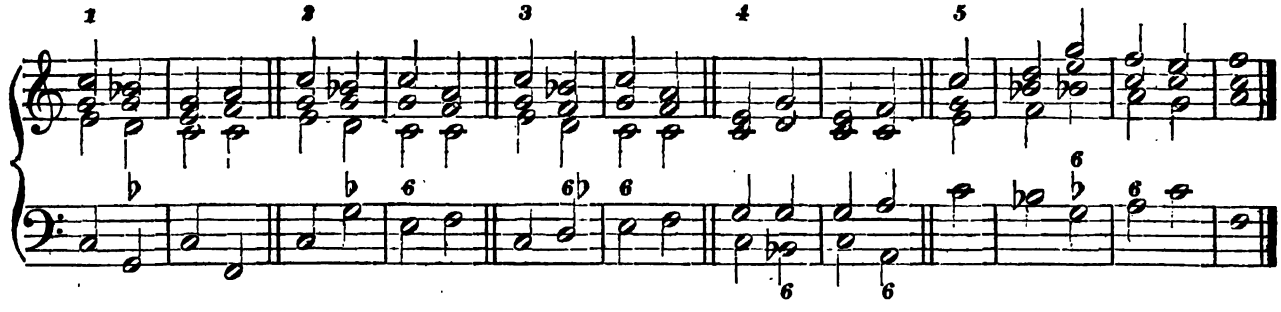
A Von C dur nach A moll.



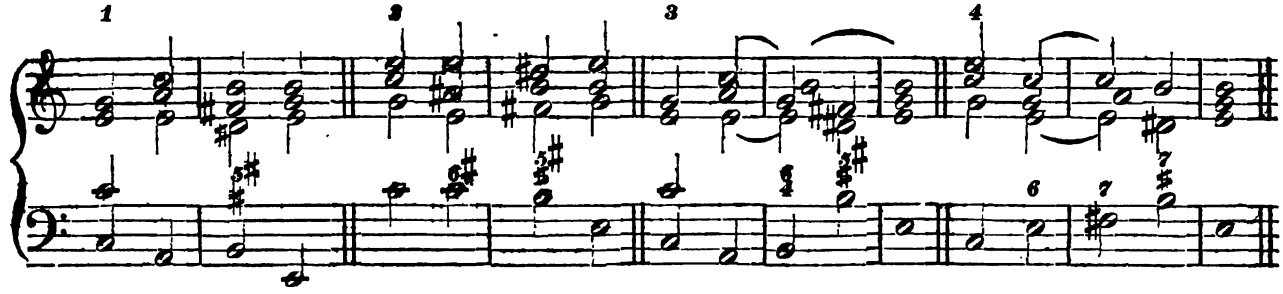
B Von C dur nach G dur.



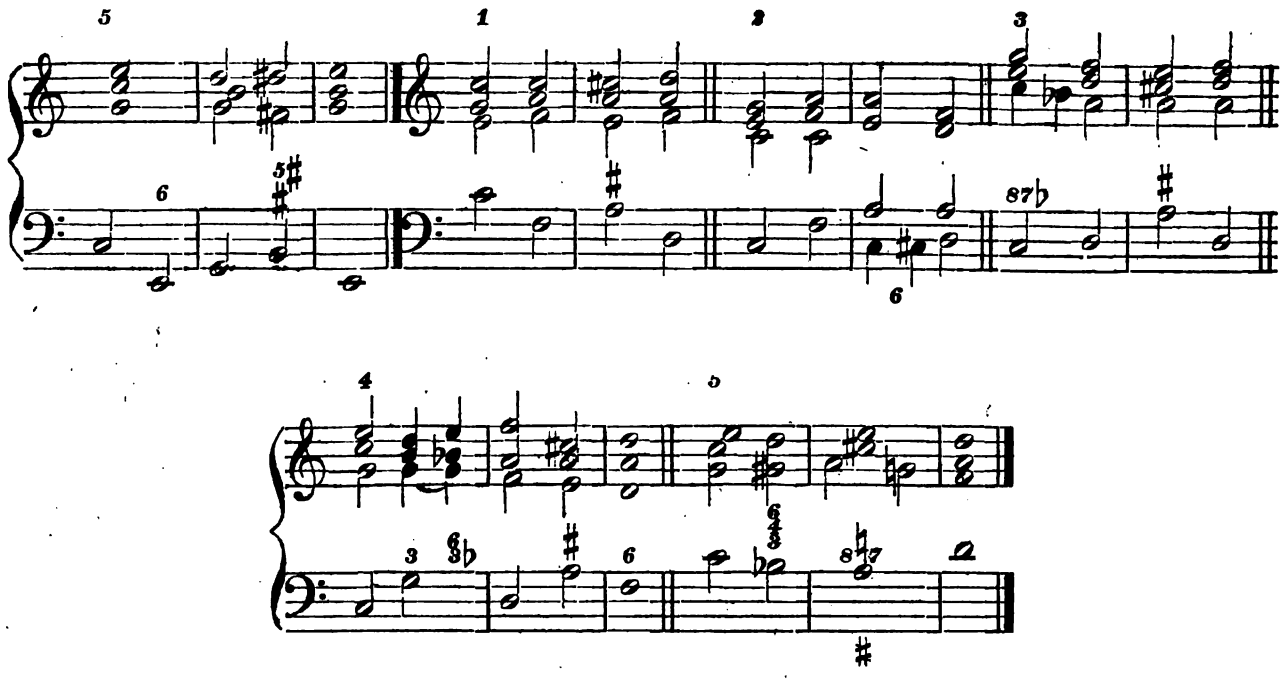
C Von C dur nach F dur.



D Von C dur nach E moll.

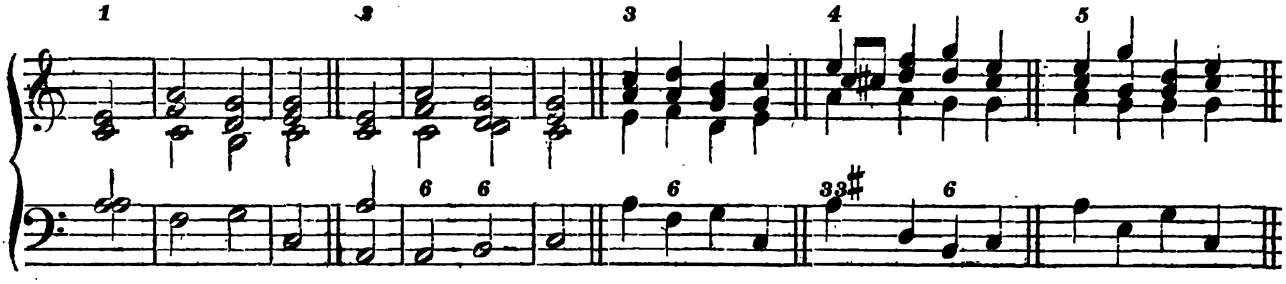


E Von C dur nach D moll.

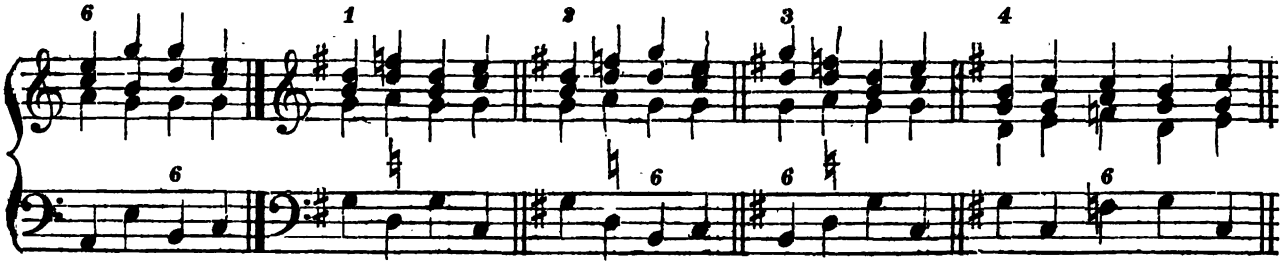


Zurückgehende Modulationen von den 5 verwandten Tonarten in ihre Hauptdurtonart.

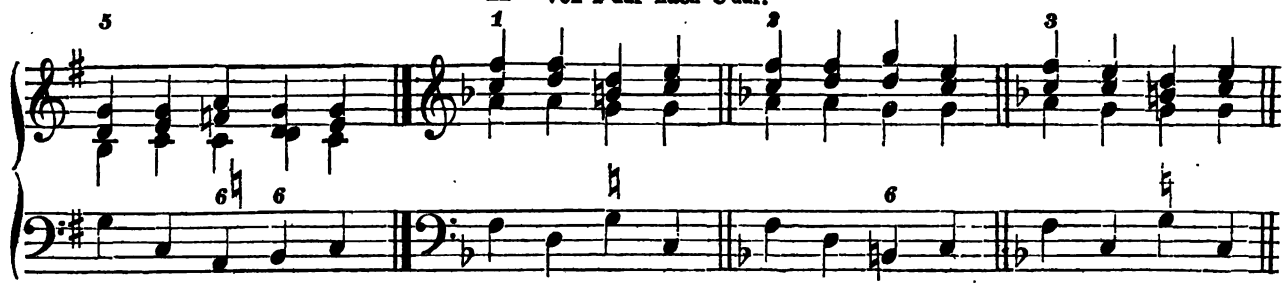
F Von A moll nach C dur.



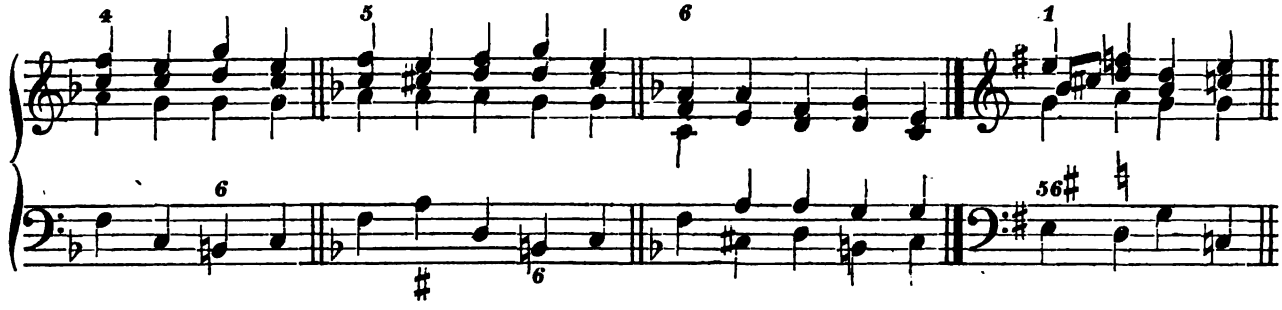
G Von G dur nach C dur.



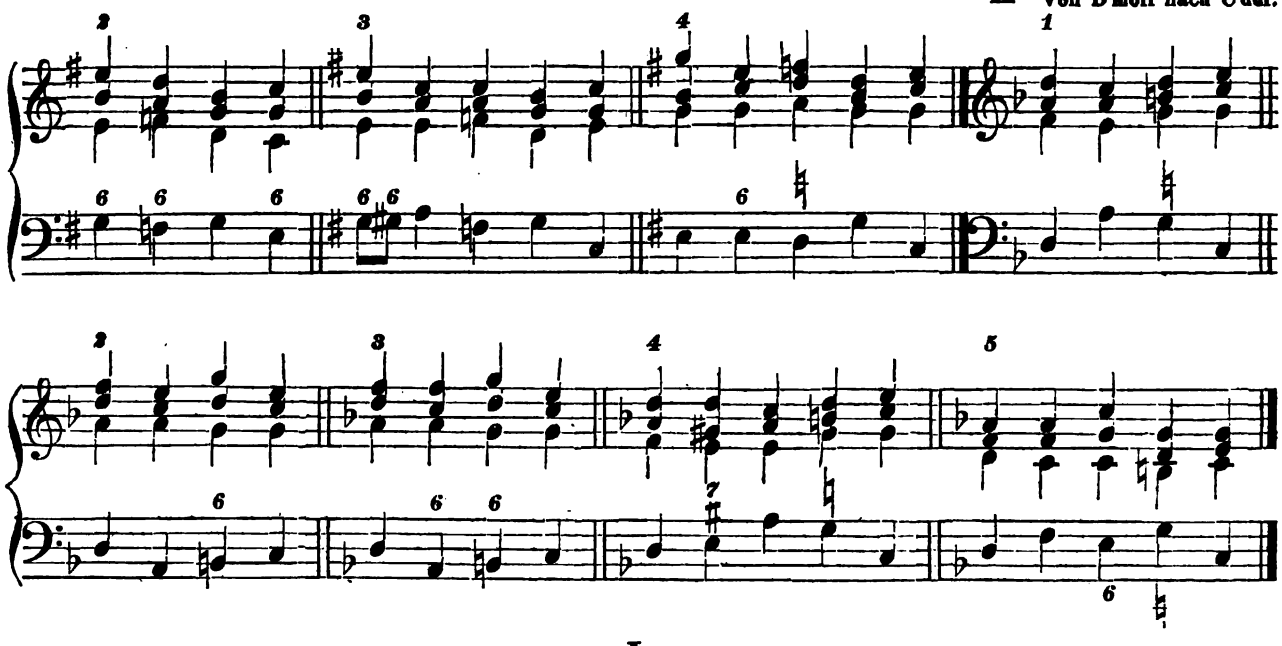
H Von F dur nach C dur.



J Von E moll nach C dur.



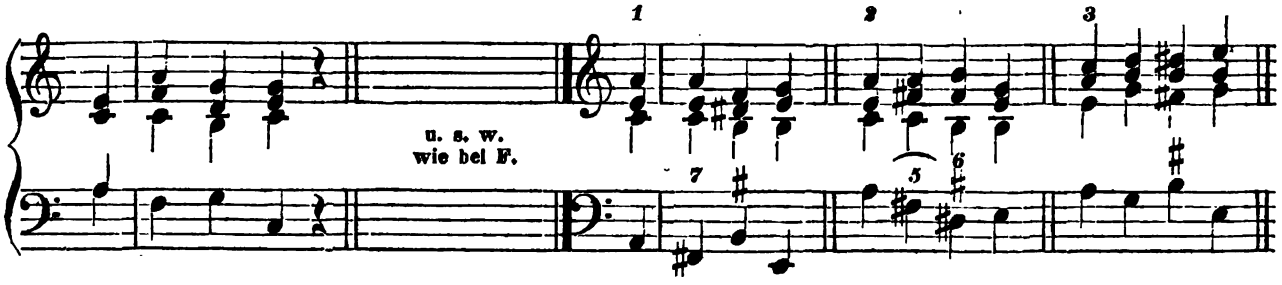
K Von D moll nach C dur.

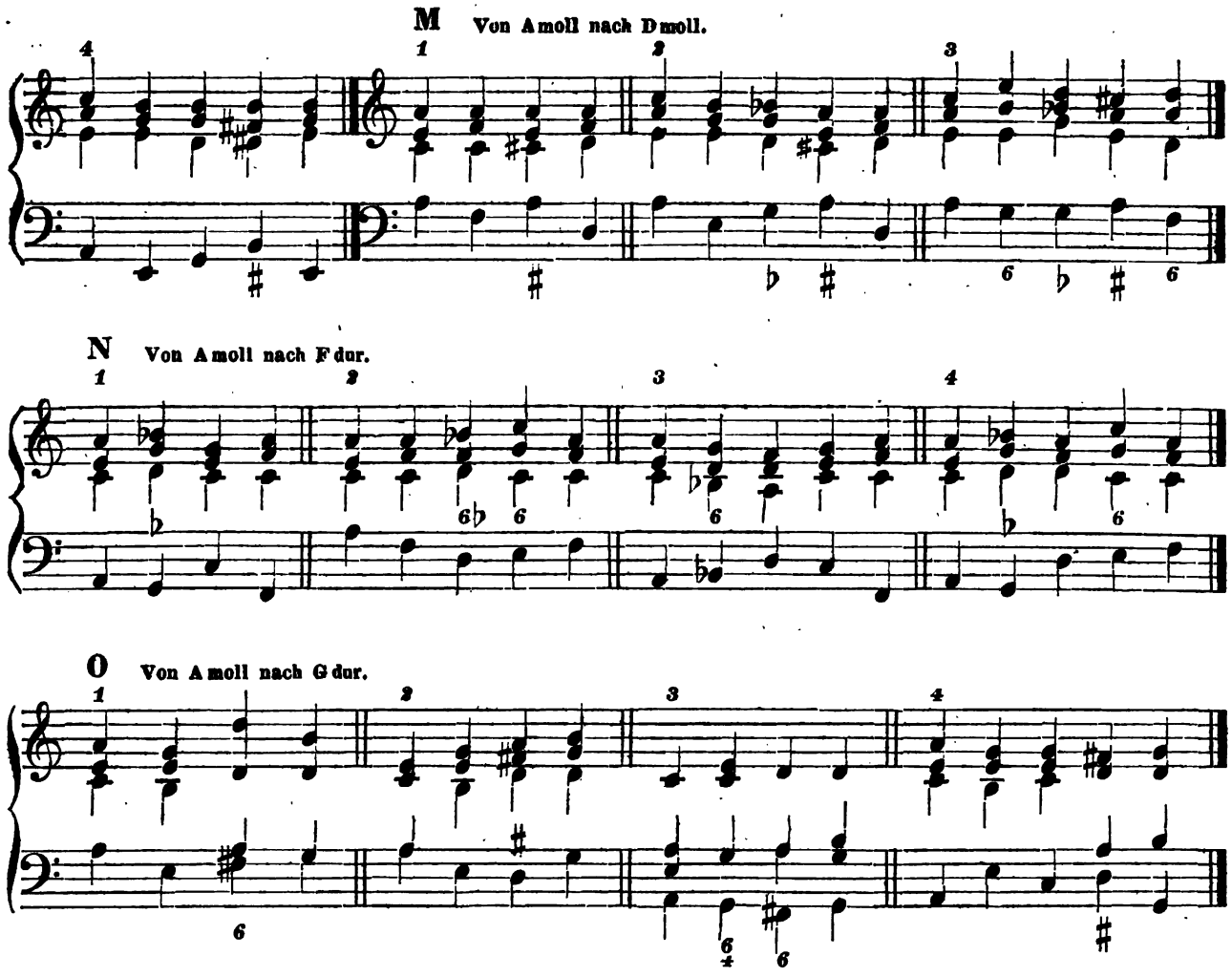


Von A moll nach C dur.

u. s. w.
wie bei F.

L Von A moll nach E moll.





Es würden dem Schüler alle diese Modulationen nicht viel Nutzen bringen, wenn sie nicht von ihm transponirt würden. Er wähle sich daher andere Haupttonarten und richte die Modulationen in ihre angegebenen 5 verwandten Tonarten und aus diesen zurück in ihre Haupttonart so ein, wie es angegeben ist. Dadurch wird der Schüler die Geschicklichkeit erlangen, die später vorkommenden Modulationen in den übrigen Tonarten desto leichter, richtiger und zweckmässiger anwenden zu können.

Bei der Versetzung dieser Modulationen bedenke der Schüler nur immer, dass der Leitton entweder der halbe Ton vor der Tonica, oder der halbe Ton über der grossen Terz ist, auf der Tonleiter, wohin man ausweichen will, wie oben schon erwähnt wurde. Oben bei C kommt z. B. dieser Leitton (b) allemal im 2. Accorde vor.

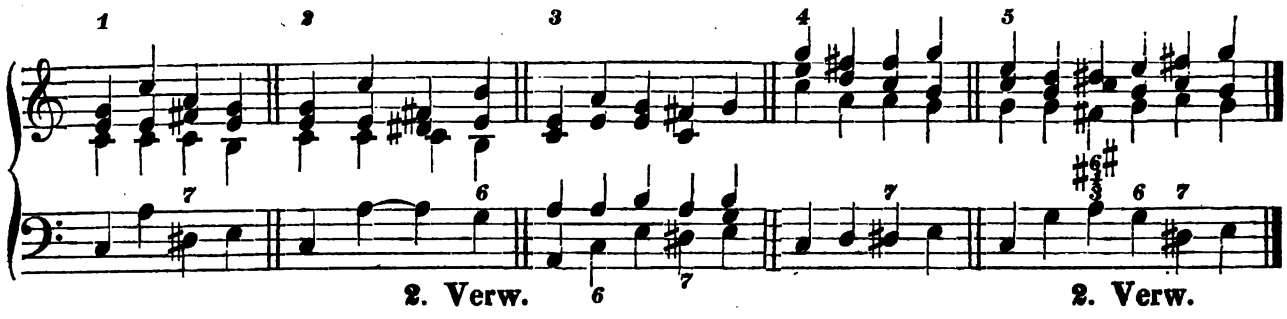
§. 76.

Der verminderte Dreiklang und der verminderte Septimenaccord mit ihren Umkehrungen können auch bei vorübergehenden Ausweichungen als Leitaccorde gebraucht werden. Jedoch ist der verminderte Dreiklang hierzu mehr zum 3stimmigen Satze geeignet, was

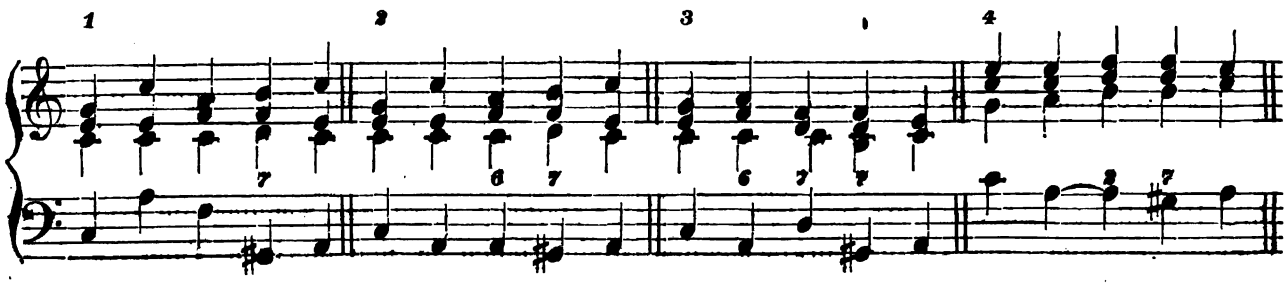
weiter unten vorkommen wird, als zum 4stimmigen Satze, und der verminderte Septimenaccord kann blos deshalb bei Uebergängen zu Molltonarten benutzt werden. Der Letztere zeigt selbst dann eine Molltonart an, wenn er auch in einen Dur-Dreiklang übergeht. Würde man sich aber bei Anwendung des verminderten Septimenaccordes oder des verminderten Dreiklanges nicht mit sehr wenigen Accorden ganz kurz in der Tonart, wohin man mit diesen Leitaccorden ausgewichen ist, verweilen, so würde das Gehör doch noch entweder den Dur-Dreiklang auf der Dominante, oder dessen 1. Umkehrung, oder den Haupt-Septimenaccord auf der Dominante, oder eine Umkehrung davon, verlangen, wenn die Ausweichung befriedigend sein solle.

Die Anwendung des verminderten Septimenaccordes zu Ausweichungen in verwandte Tonarten.

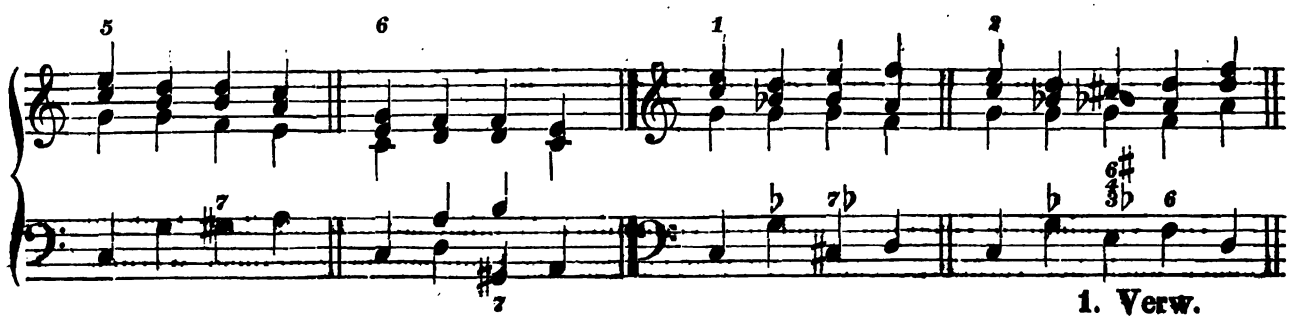
A Von C dur nach E moll.

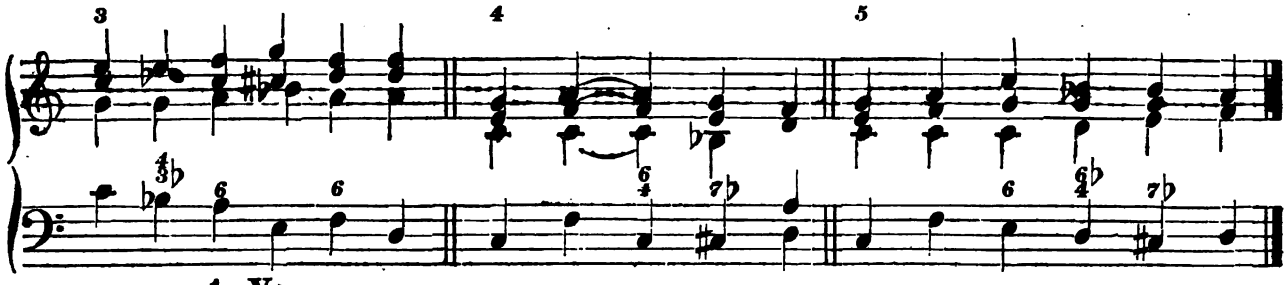


B Von C dur nach A moll.



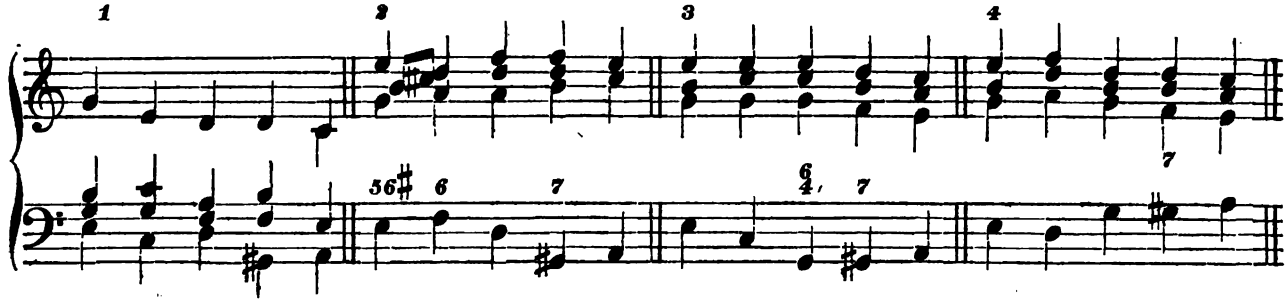
C Von C dur nach D moll.



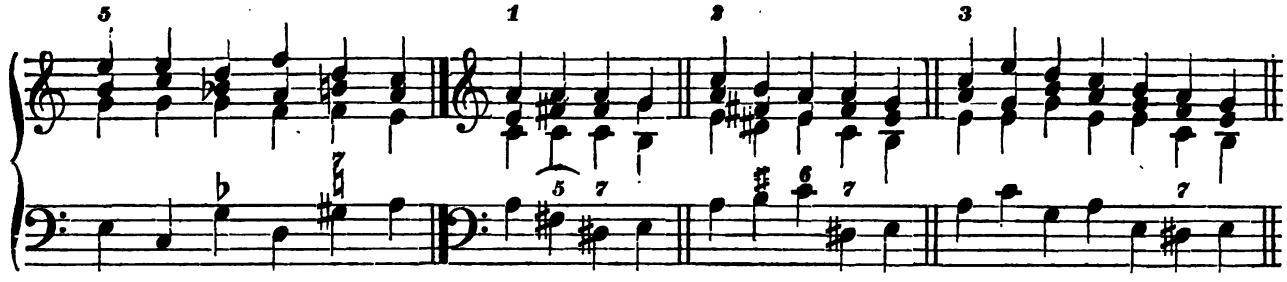


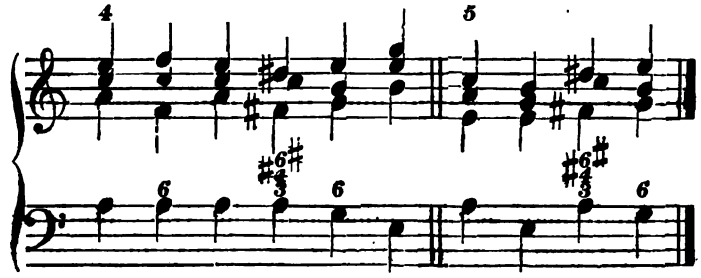
1. Verw.

D Von E moll nach A moll.



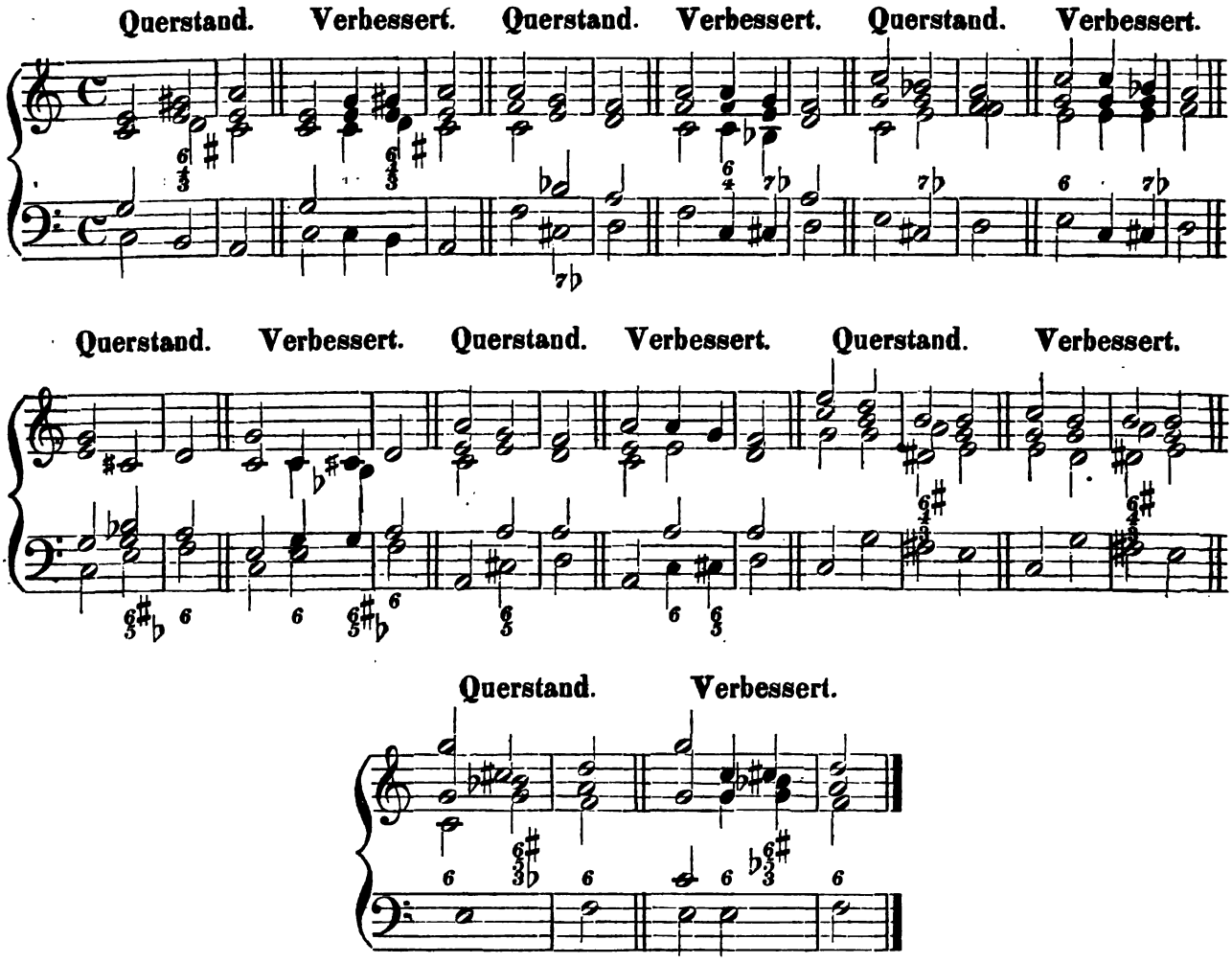
E Von A moll nach E moll.





§. 77.

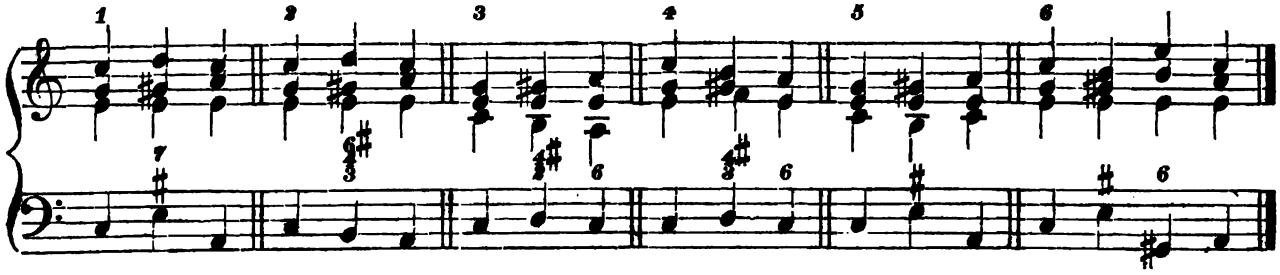
Ueber den fehlerhaften Gebrauch der Leitaccorde bei der leiterfremden unmittelbaren Ausweichung in nahe verwandte Tonarten.



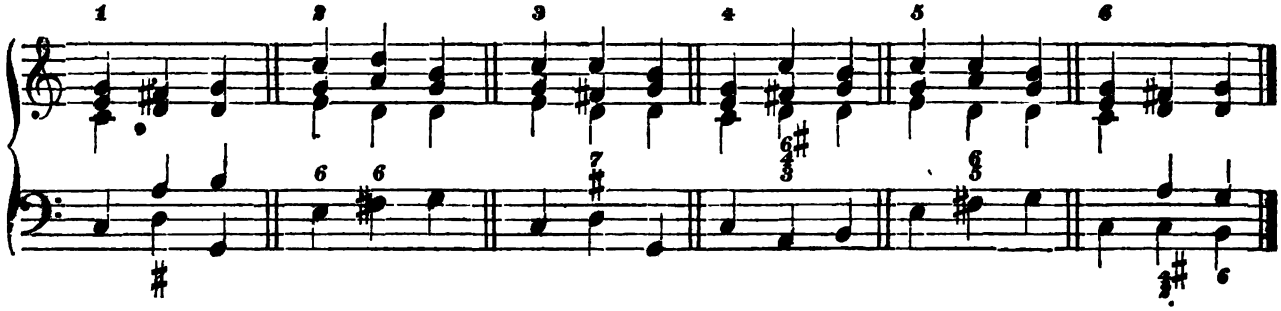
Aus diesen fehlerhaft angegebenen und fehlerfrei gemachten Beispielen wird der Schüler bald erkennen, wie leicht ein Anfänger sich fehlerhafte Fortschreitungen in der leiterfremden Modulation zu Schulden kommen lassen kann, und dass nur eine richtige Darstellung nöthig ist, damit man solche unharmonische Querstände leicht vermeiden lerne. Bei der unmittelbaren leiterfremden Modulation z. B. von C dur nach G dur, oder von C dur nach F dur, oder von C dur nach E moll können zwar solche Fehler nicht vorkommen, weil da der leiterfremde Leitton nicht durch eine chromatische Erhöhung oder Erniedrigung entsteht; allein der Schüler wird bald bemerken, dass ausserdem die Stimme, welche den Leitton erhält, auf derselben Stufe gestanden haben muss, auf welcher der Leitton chromatisch erhöht ist.

Fehlerfreie unmittelbare Ausweichungen in die 5 verwandten Tonarten.

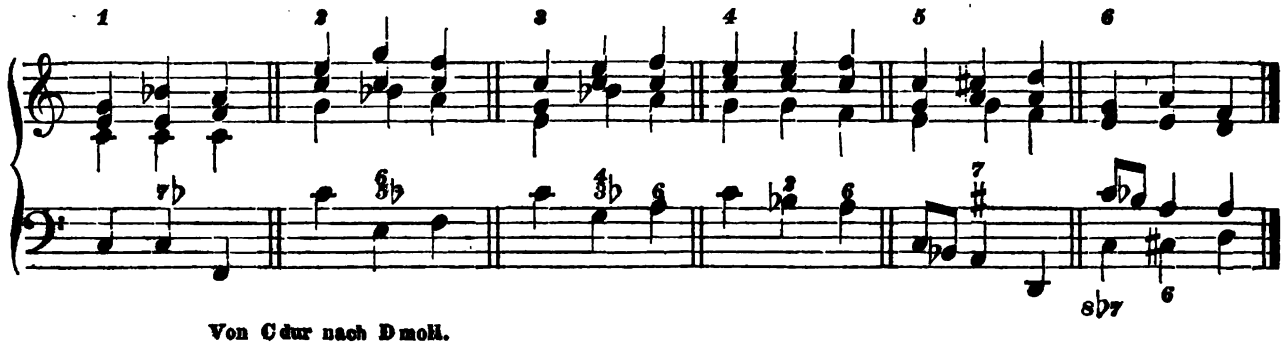
Von C dur nach A moll.



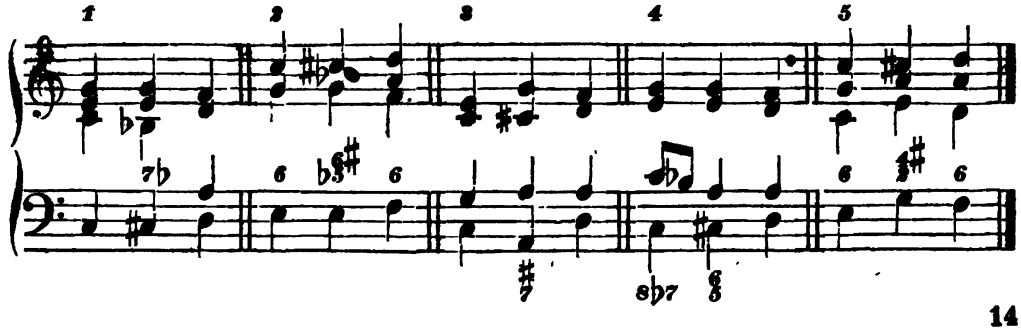
Von C dur nach G dur.



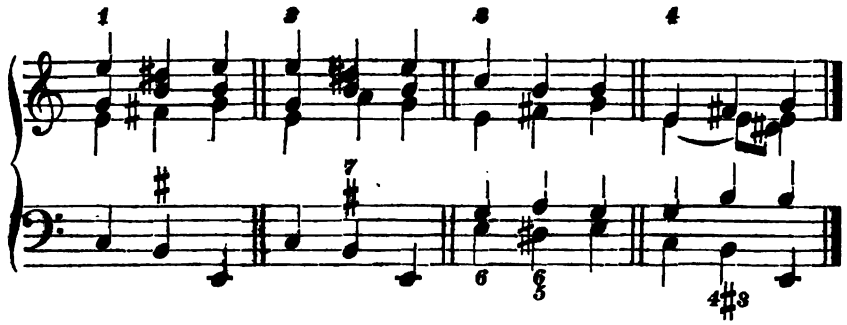
Von C dur nach F dur.



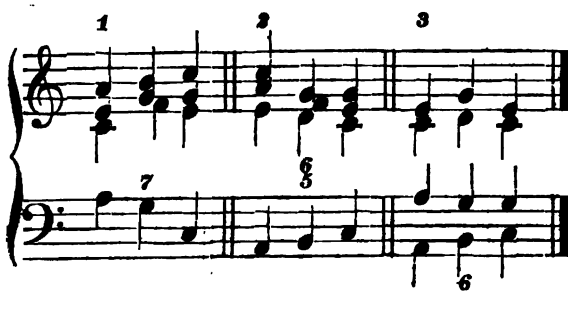
Von C dur nach D moll.



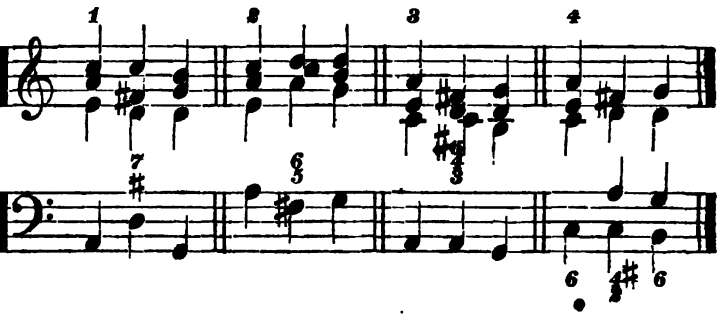
Von C dur nach E moll.



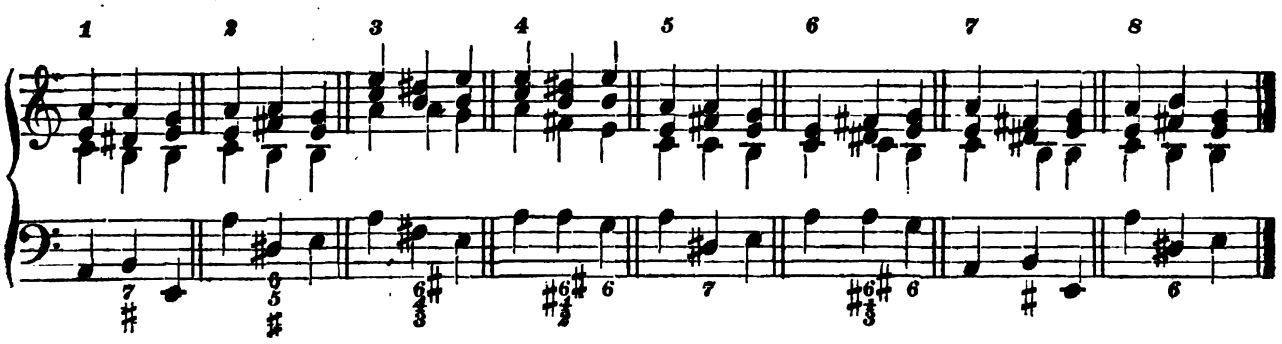
Von A moll nach C dur.



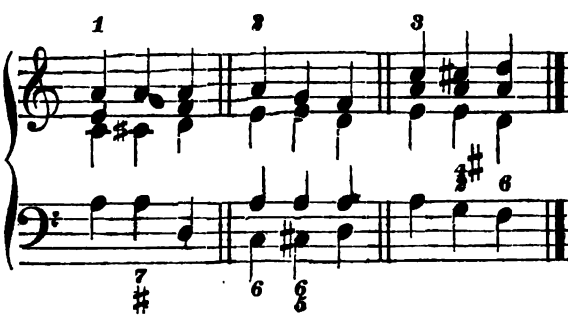
Von A moll nach G dur.



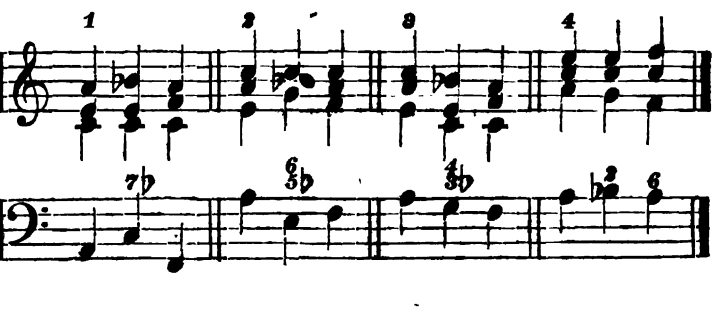
Von A moll nach E moll.



Von A moll nach D moll.



Von A moll nach F dur.



Capitel VII.

Vom Zwischenspiele beim Choralgesange.

§. 78.

Das Zwischenspiel beim Kirchengesange, welches der Organist zwischen den Choral-Strophen macht, ist dazu bestimmt, um die Gemeinde beim Choralgesange auf die nächste Strophe so hinzuleiten, dass es jeder Person, welche mitsingt, leicht wird, den Ton der folgenden Strophe in der Melodie zu treffen. Dadurch muss nothwendig die Andacht befördert werden. Denn es wird ferner auch nicht jede Person, welche mitsingt, den Ton, welchen der Vorsänger bei der folgenden Strophe angiebt, schon wegen der verschiedenen Anlage zum Singen, angeben können, sondern öfters nur den Basston, welcher, wenn die Orgel nicht gehörig hinleitete, oft schwerer zu treffen sein würde, als der Ton der Melodie selbst. Dass ein Organist beim Choralgesange die Zwischenspiele selbst erfinden könne, muss doch wohl von Jedem, dem die Führung des Choralgesanges in der Kirche anvertraut ist, gefordert werden. Es ist das ja auch ein Beweis, ob ein Orgelspieler die ersten Regeln in der leiterfremden Modulation verstanden hat, und ob er auch nur das einfachste kürzeste Vorspiel selbst erfinden könne, wozu sich ein Orgelspieler beim Gottesdienste oft genöthiget sieht.

§. 79.

Anfänger, die noch nicht im Stande sind, aus eigenen Kräften passende Zwischenspiele zu machen, sind daher genöthiget, sich an anerkannte Muster zu halten. Im Choralfreund von Rink findet der Anfänger solche musterhafte Zwischenspiele. Während ein Anfänger diese Muster vor Augen hat und spielt, muss er aber auch angehalten werden, selbst Zwischenspiele zu erfinden, um in der Folge bei eintretenden Fällen beim öffentlichen Gottesdienste auch einen Choral spielen zu können, wobei keine Zwischenspiele angegeben sind. Denn Niemand darf sich auf auswendig gelernte Zwischenspiele verlassen, welche man beim Choralspielen gebrauchen könne. Von einem Anfänger kann aber auch nicht verlangt werden, dass er sogleich nach der Art Zwischenspiele machen soll, wie sie im Choralfreund angegeben sind, so einfach und zweckmässig sie auch sind.

Ein junger Schullehrer befindet sich vielleicht in einem Orte angestellt, wo er ein 4stimmig ausgesetztes Choralbuch mit Zwischenspielen recht gut brauchen kann. Er wird aber versetzt, und kommt an eine Stelle, wo die Choralmelodien, welche dort in der Kirche gesungen werden, nicht allein sehr abweichen, sondern auch verschiedener sind. Dann würde er vielleicht genöthiget sein, die Choräle nach dem dort befindlichen unausgesetzten Choralbuche nach gemeiner oder enger Harmonie zu spielen, und alsdann die

gedruckten Zwischenspiele, die öfters blos für zerstreute Harmonie berechnet worden sind, wenig oder gar nicht gebrauchen können. Der Anfänger übe sich daher, dass er auch Zwischenspiele mit 3 oder 4 einfachen Accorden machen kann. Dieses ist überhaupt der Anfang, um in der Folge bessere (wie sie im Choralfreund als Muster angegeben sind) machen zu können. Erst muss man sich eine regelmässige Accordenfolge klar und deutlich denken können, ehe man auf ihrer Grundlage einen melodischen Gang bauen kann. Um nun durch wenige Accorde Zwischenspiele angeben zu lernen, ist für Anfänger, die ihre unausgesetzten Choräle noch mit enger oder später auch mit zerstreuter Harmonie spielen, folgende Anweisung bestimmt.

§. 80.

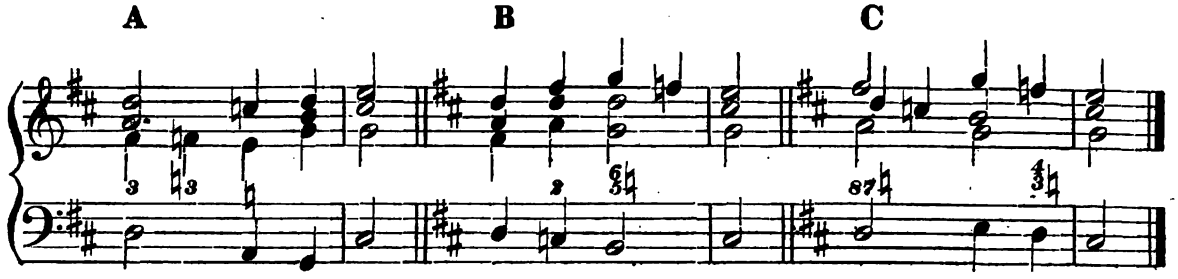
Beginnt die folgende Strophe mit einem konsonirenden Accorde, so lässt sich im Allgemeinen dafür die Regel aufstellen, dass das richtige Anknüpfen, Uebergehen oder Einleiten zu dieser Strophe am sichersten durch den Hauptseptimenaccord oder durch seine Umkehrungen geschehen könne, wenn dieser Septimenaccord, wie oben schon erwähnt ist, auf der 5. Stufe der diatonischen Tonleiter, wohin man ausweichen will, steht, weil man dann wenigstens des nöthigen Leittons gewiss sein kann. Bei der Ausweichung von Cdur nach Fdur z. B. ist im Septimenaccorde und in seinen Umkehrungen b der Leitton, hingegen bei der Ausweichung von Cdur nach Gdur ist der Leitton im Septimenaccorde und in seinen Umkehrungen nicht c, sondern fis. Im letztern Falle kann daher der blosse Dur-Dreiklang oder seine 1. Verwechselung als Leitaccord, statt des Septimenaccordes genommen werden. Endiget sich z. B. eine Choralstrophe mit dem Dreiklange Gdur, und die darauf folgende Strophe beginnt mit demselben Dreiklange, so bleibt die Accordenfolge des Zwischenspieles auf der Gdur-Tonleiter im Basse. Endiget sich hingegen eine Choralstrophe mit dem Dreiklange Gdur, aber die darauf folgende Strophe beginnt z. B. mit dem Dreiklange Cdur, dann hat man sich vorzustellen, dass man die Gdur-Tonleiter im Basse verlassen und in die Accordenfolge auf die Cdur-Tonleiter im Basse übergehen soll, welches durch den Hauptseptimenaccord auf der 5. Stufe dieser Tonleiter oder durch eine Umkehrung desselben bewirkt wird. Oder endiget sich eine Choralstrophe mit dem Dreiklange Fdur, und die folgende Strophe fängt mit dem Dreiklange Dmoll an, so muss der Uebergang durch den Leitaccord auf der 5. Stufe der Dmoll-Tonleiter oder durch eine Umkehrung davon geschehen.

§. 81.

Der Leitaccord kann jedoch zu Anfang des Zwischenspieles schon einmal dagewesen sein, und dennoch zu Ende desselben noch einmal zum Gehöre kommen. Derjenige, welcher das Vorhergehende verstanden hat, wird z. B. schon von selbst einsehen, unter welchen Umständen der Secundenaccord als Leitaccord am Ende eines Zwischenspieles gebraucht werden kann. Fängt nämlich eine Strophe mit dem Sextenaccorde an, so muss im Zwischenspiele unmittelbar vor dem Anfange der folgenden Choralstrophe die 3. Verwechselung des Septimenaccordes genommen werden. Man sehe deshalb in den Chorälen auf Tab. XIX die Zwischenspiele bei A, B, C, D.

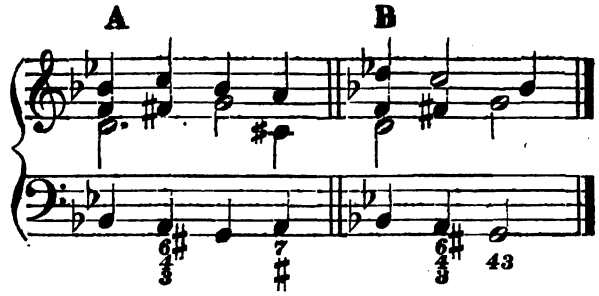
Dem talentvollen Orgelspieler werden die obigen dargestellten Modulationen ein Hülfsmittel zur Auffindung anwendbarer Zwischenspiele sein.

Ich setze den Fall: Ein Anfänger im Orgelspielen hätte irgendwo Gelegenheit, den oben §. 41 aufgeführten 2. Choral beim Gottesdienste zu spielen, er könnte aber noch kein richtiges Zwischenspiel von der 1. zur 2. Choralstrophe erfinden, so würde ihm im §. 74 bei Q entweder die 1. oder 2., oder die 4. Modulation nach der gestellten Lage dieser Modulationen dazu aushelfen, wenn diese 3 Modulations-Beispiele (wie nachstehend bei A, B, C geschehen ist) 4 Töne tiefer transponirt worden sind.



§. 82.

Nun ist aber hierbei (besonders bei Chorälen, welche für Molltonarten gesetzt sind) noch Folgendes zu berücksichtigen: Fängt nämlich eine Choralstrophe mit einem Dur-Dreiklange an, darauf unmittelbar ein Moll-Dreiklang (oder eine Verwechselung davon) folgt, dann steht dieser Moll-Dreiklang auf der 1. Stufe und der Dur-Dreiklang, mit welchem die Choralstrophe anfängt, auf der 5. Stufe der dabei zu Grunde liegenden Molltonleiter, wo der Leitaccord eine Wechsel-Dominantenharmonie bildet, dessen Grundharmonie auf der 2. Stufe der dort zum Grunde liegenden Molltonleiter steht. Man erinnere sich hier an das, was oben §. 47 angegeben wurde. Z. B.: Ein Anfänger soll in dem §. 41 aufgeführten 3. Chorale ein Zwischenspiel von der 1. zur 2. Choralstrophe machen, so muss er mit dem Leitaccord erst zur Gmoll-Tonleiter übergehen, weil er sich in diesem Falle den Ddur-Dreiklang, mit welchem die Choralstufe beginnt, auf der 5. Stufe der G moll-Tonleiter zu denken hat. Gleich nach dem Uebergange zur Gmoll-Tonleiter darf er nur die Wechsel-Dominantenharmonie anbringen, wie bei A angegeben ist. Zur Abwechselung kann sie auch wegbleiben, wie bei B. Bei manchen andern Fällen, wobei zu Anfang einer Choralstrophe auf einen Dur-Dreiklang unmittelbar wieder ein Dur-Dreiklang folgt, bildet zwar der Leitaccord auch eine Wechsel-Dominantenharmonie, allein es bewirkt nichts Auffallendes, wenn auf dieselbe Weise verfahren wird, wie es im §. 80 angegeben ist, sondern es vermeidet vielmehr das Monotone in manchem Chorale.



Anmerkung. Wenn der Schüler erst die Kenntniss von den Vorhalten und durchgehenden Noten erfasst hat, wird er diesen einfachen Modulationen eine bewegtere Form geben können. Aber vorher, wie oben schon erwähnt ist, muss er sich erst eine richtige Accordenfolge denken können, ehe er auf ihrer Grundlage einen melodischen Gedanken bauen kann.

§. 83.

Fängt eine Choralstrophe mit einem dissonirenden Accorde an, was jedoch selten geschieht, so wird in diesem Falle das Zwischenspiel in der Tonleiter oder Tonart fortgeführt, in welcher der Leitaccord, der die Strophe anfängt, sich bewegt, wobei der letzte konsonirende Accord im Zwischenspiele derselbe sein kann, in den der dissonirende Accord, mit welchem die Choralstrophe anfängt, sich auflöst. Man sehe deshalb auch auf Tab. XIX das Zwischenspiel bei E.

Es kann auch in einem Chorale ein Zwischenspiel Statt finden, in welchem gar kein Leitaccord angewendet ist, sondern wo zuletzt vor dem Eintritte der folgenden Strophe der Dreiklang auf der Unter-Dominante unmittelbar vorhergeht. Zwischenspiele dieser Art sind jedoch Anfängern nicht anzurathen, indem diese nur mit vieler Vorsicht gebraucht werden können.

§. 84.

Da der Fall eintreten kann, dass der Organist den letzten Accord in einer Strophe nicht ganz so lange aushält, als vielleicht mehrere Sänger unter der Gemeinde, so ist es gut, wenn der Organist zum Anfange seines Zwischenspieles einen solchen Accord wählt, worinnen der Ton, den die Gemeinde ausgehalten hat, noch einmal enthalten ist. Freilich darf es kein Accord sein, welcher zu weit abführen würde, um schnell und einfach zur folgenden Strophe einzuleiten. Steht aber dem Organisten kein schicklicher Accord dazu zu Gebote, so ist es in diesem Falle gut, wenn man von dem konsonirenden Accorde, womit die Choralstrophe beendigt worden ist, den Sextenaccord hören lässt, ehe er in andere Accorde übergeht.

Capitel VIII.

Von den verschiedenen Cadenzen* oder Tonschlüssen.

§. 85.

Musik ist bekanntlich eine Sprache des Gefühls. Jeder Accord ist gleichsam mit einem bedeutungsvollen Worte zu vergleichen, und durch die verschiedene Accordenfolge entstehen kleinere und grössere Sätze. Grössere Sätze sind ebenso, wie in der Schriftsprache, aus kleineren Sätzen zusammengesetzt, und jeder kleinere Satz davon hat einen Ruhepunkt oder eine Schlussformel für sich, die durch eine gewisse Art und Weise in der Accordenfolge auftritt, was gleichsam (wie in der Schriftsprache) eine Interpunktion darstellt. Aus diesem folgt, dass manche dieser Ruhepunkte oder Tonschlüsse von der Art sind, dass sie einen musikalischen Satz nicht abschliessen, sondern dass sie das Gefühl noch etwas erwarten lassen. Da jede Tonart mit andern Tonarten diese oder jene Accorde gemein hat, so würde auch öfters ohne diese Tonschlüsse schwer zu entscheiden sein, ob diese oder jene Tonart in einem Tonstücke herrschend sei.

* Anmerkung. Das Wort Cadenz bedeutet in der Musik auch noch eine willkürliche melodische längere oder kürzere Verzierung, welche dem Solosänger oder dem Solospieler kurz vor dem Schlusse einer Composition bei einer Fermate vom Componisten überlassen ist. Manche Componisten geben diese melodischen Verzierungen durch kleine Noten an. Man nennt sie figurirte melodische Cadenz zum Unterschiede der hier abzuhandelnden harmonischen.

Obgleich ein Tonschluss blos aus 2 Accorden besteht, so kann seine Einleitung und Darstellung doch auf eine verschiedene Weise geschehen, wie weiter unten gezeigt ist.

§. 86.

Wenn kleinere oder grössere Sätze in der Musik so mit einander verbunden werden, dass sie zusammen einen Sinn oder Hauptgedanken ausdrücken, so entsteht eine Periode, welche mit einem Tonschlusse auf eine solche Weise endiget, dass es dem Gehöre bemerklich ist. Um aber eine Periode oder ein durch mehrere verbundene Perioden entstandenes Tonstück durch den gehörigen Tonschluss endigen zu können, ist es nöthig zu wissen, wie verschieden eigentlich die Cadenzen oder Tonschlüsse sind. Man theilt sie ein:

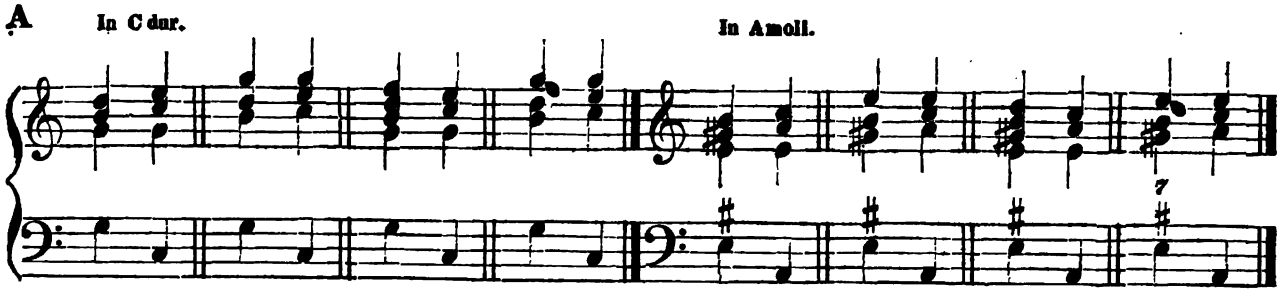
1) in vollkommene (oder ganze) Cadenzen;
2) in plagalische Cadenzen;
3) in Cadenzen, welche mit dem Dur-Dreiklange auf der Quinte endigen, darunter die halbe oder unvollkommene Cadenz die vorzüglichste ist;
4) in sogenannte Trug-Cadenzen; und
5) in Neben-Cadenzen.

§. 87.

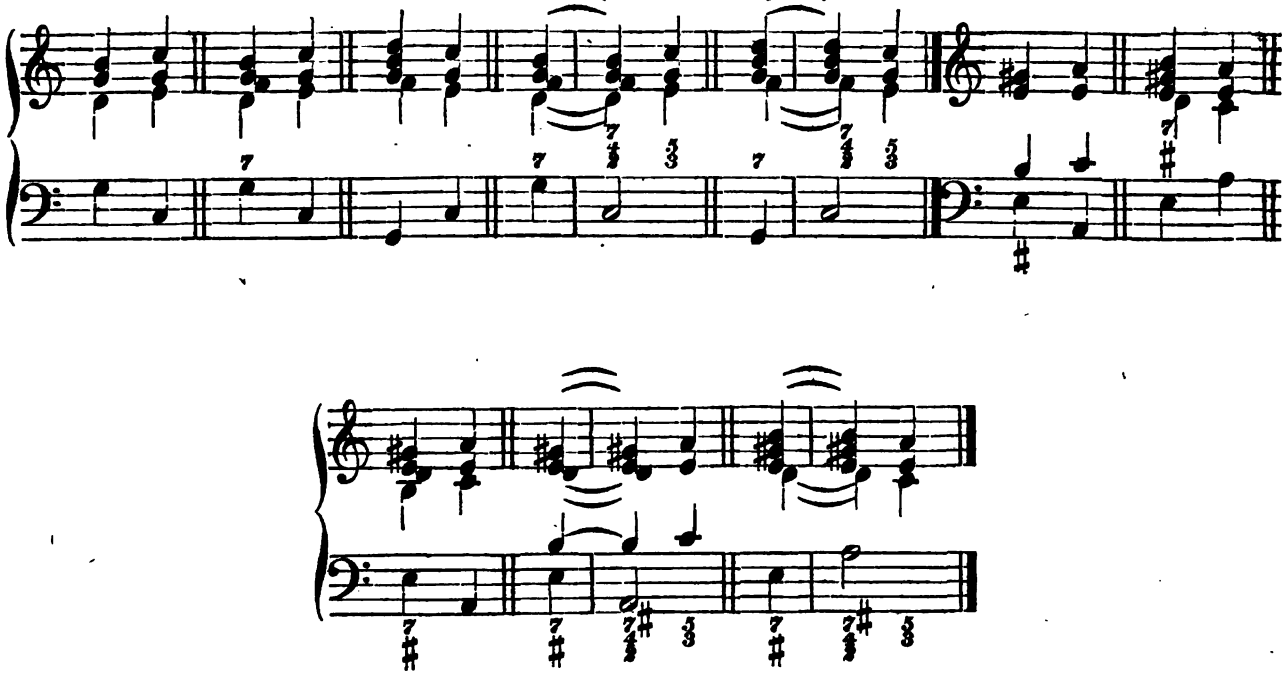
Vollkommen ist nur ein Tonschluss, wenn der Bass auf der Dominante entweder in der Dur- oder in der Molltonart von dem Durdreiklange oder von dem Hauptseptimen-Accorde in den konsonirenden Grundaccord auf der Tonica schreitet, bei A. Man nennt das auch einen authentischen Tonschluss, weil dadurch das Gefühl der Endigung eines Satzes unzweifelhaft gemacht wird. Die Ruhe ist aber dadurch nicht gänzlich hergestellt, wenn in der obern Stimme entweder die Terz oder die Quinte im Schlussaccorde befindlich ist, wie bei A. Deshalb wird auch ein solcher Schluss in der Mitte eines Tonstückes gebraucht. Vollkommener ist aber dieser authentische Tonschluss, wenn die obere Stimme des Schlussaccordes den verdoppelten Grundton hat, bei B. Dieser Tonschluss wird zu Ende eines Tonstückes gebraucht, weil dadurch die Ruhe gänzlich hergestellt wird. Besteht das Tonstück aus 2 Haupttheilen, wobei der 1. Haupttheil wiederholt wird, dann wird gewöhnlich bei Beendigung des 1. Haupttheils dieser letzterwähnte vollkommene Schluss gebraucht, aber nicht auf der Tonica, sondern auf der Dominante.

Etwas weniger befriedigend als die erwähnten vollkommenen Schlüsse ist derjenige, wenn man mit dem konsonirenden Dreiklange auf der Quarte in den konsonirenden Grundaccord auf der Tonica schreitet, bei C. Vollkommener wird dieser Tonschluss ebenfalls, wenn die obere Stimme liegen bleibt, wie bei D. Diesen Harmonienschritt nennt man den plagalischen Tonschluss. Verbindet man den authentischen und plagalischen Tonschluss auf eine solche Weise bei der Endigung einer Composition, dass man zuerst von dem Durdreiklange oder vom Hauptseptimenaccorde auf der Quinte, und dann von dem konsonirenden Dreiklange auf der Quarte in den konsonirenden Dreiklang auf der Tonica schreitet, wobei die obere Stimme den verdoppelten Grundton hat, so erhält man den doppelten oder den vollkommensten Kirchenschluss, indem er beim Choralgesange für die Orgel zur Endigung des Chorales der zweckmässigste ist, bei E. Dieser doppelte vollkommenste Schluss kann jedoch auch gebraucht werden, wenn man auf die umgekehrte Art zuerst von der Quarte und hernach von der Quinte in Schlussaccord auf der Tonica geht, bei F, welcher aber beim Schlusse eines Chorales für die Orgel nicht angemessen ist. Derselbe kann hingegen zu Vorspielen in der Kirche, wie auch zu andern Compositionen, vortheilhaft benutzt werden. Ein plagalischer Tonschluss wird jedoch nicht blos am Ende mancher kirchlichen Composition angewendet, sondern zuweilen auch in der Mitte einer längern oder kürzern Periode bei kirchlichen und andern Compositionen.

1. Authentische Tonschlüsse.

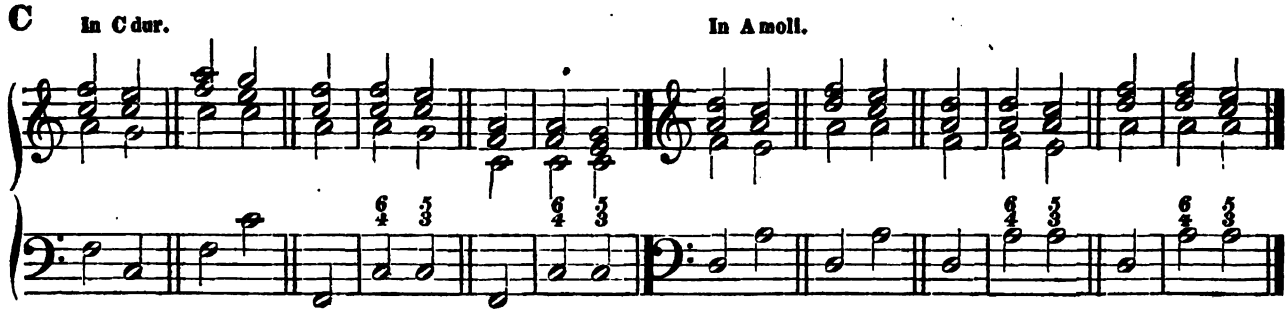


B In C dur. In A moll.

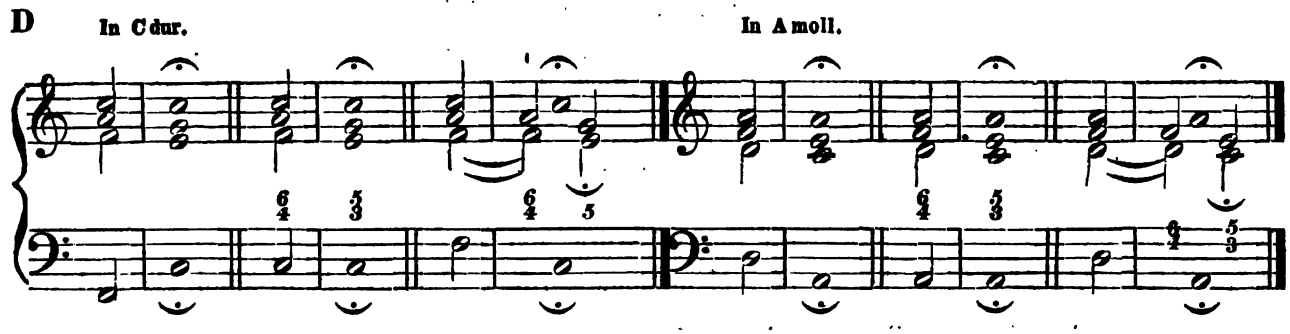


2. Plagalische Tonschlüsse.

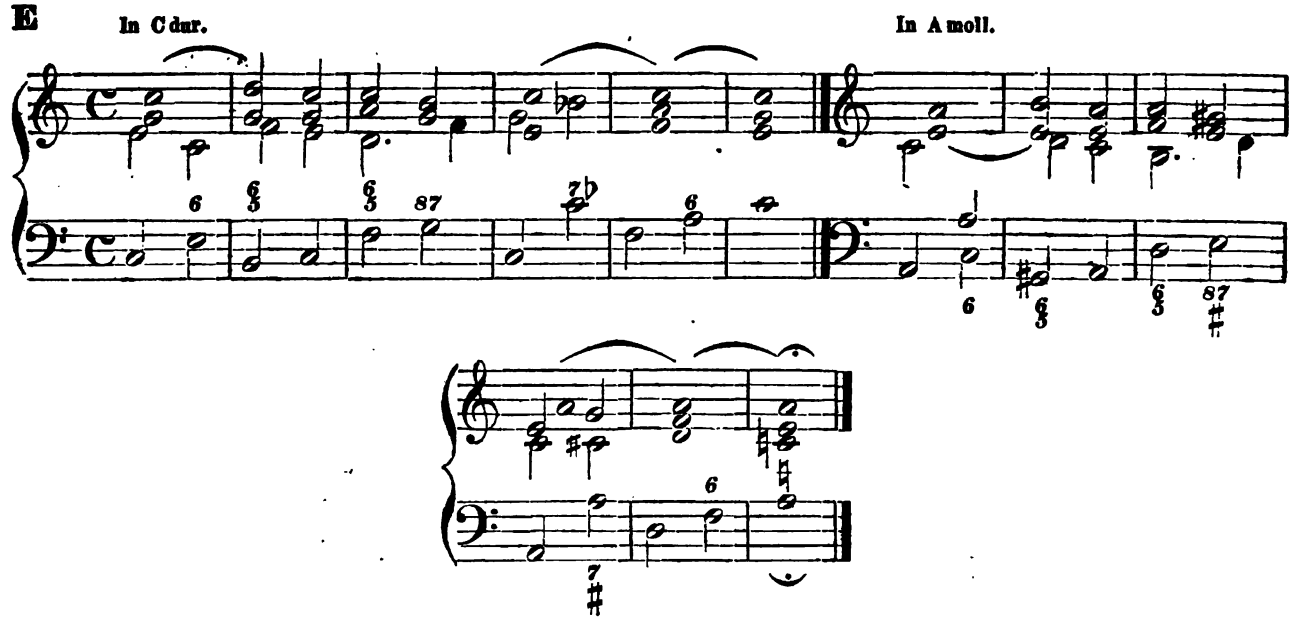
C In C dur. In A moll.



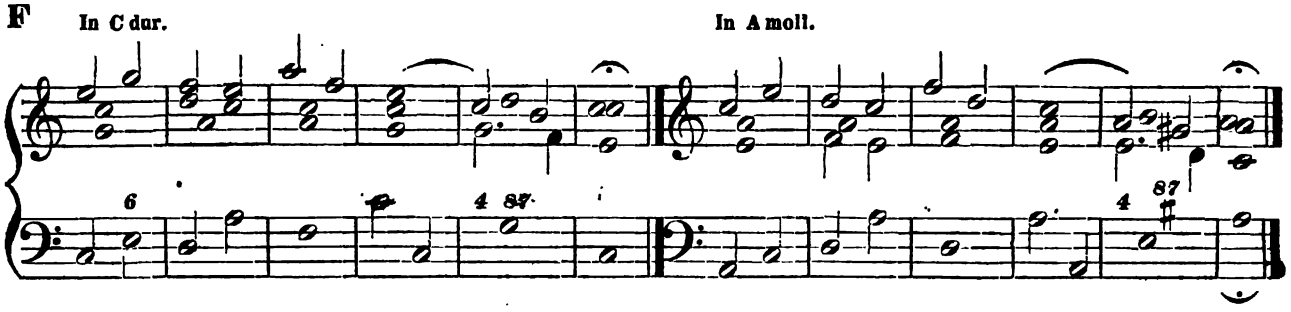
D In C dur. In A moll.



E



F



§. 88.

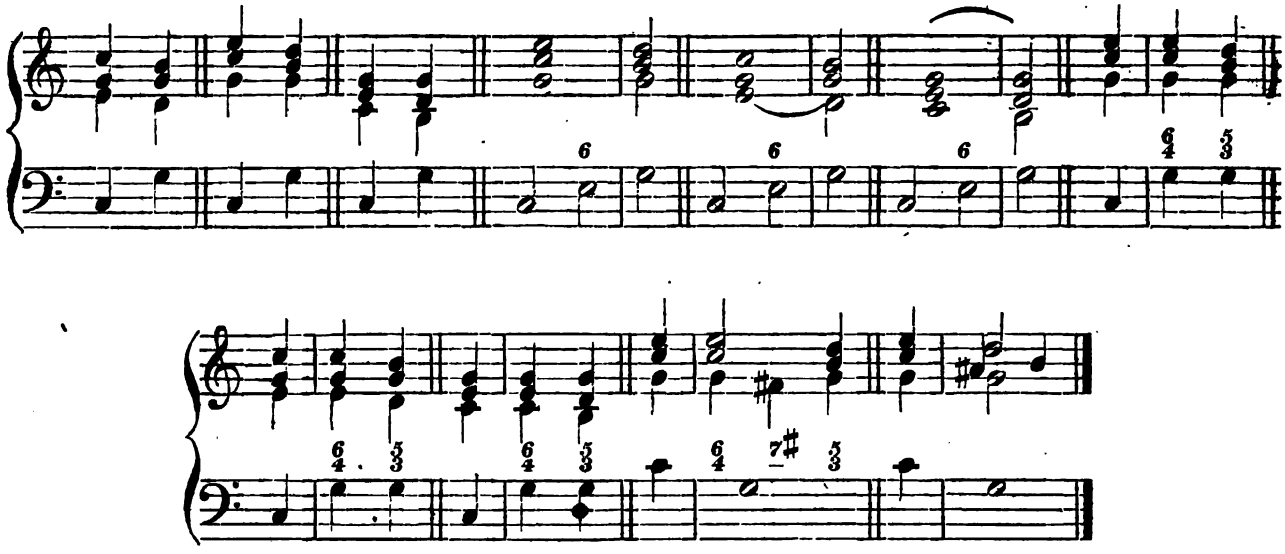
3. Tonschlüsse, welche mit dem Dur-Dreiklange auf der Quinte endigen.

Es leuchtet wohl von selbst ein, dass mit diesen und mit allen folgenden Tonschlüssen nur einzelne Theile eines Satzes beendigt werden können. Es sind zwar die angegebenen Tonschlüsse bei A, welche man halbe Cadenzen zu nennen pflegt, wegen ihrer nahen Beziehung mit dem Dreiklange auf der Tonica die vorzüglichsten dieser Art; allein es würde eine grosse Einseitigkeit in der musikalischen Satzbildung entstehen, wenn sich verschiedene Satztheile nicht auch auf eine andere Art mit dem Dur-Dreiklange auf der Quinte endigen dürften.

Der Dur-Dreiklang auf der Quinte kann daher bei solchen Schlüssen folgen:

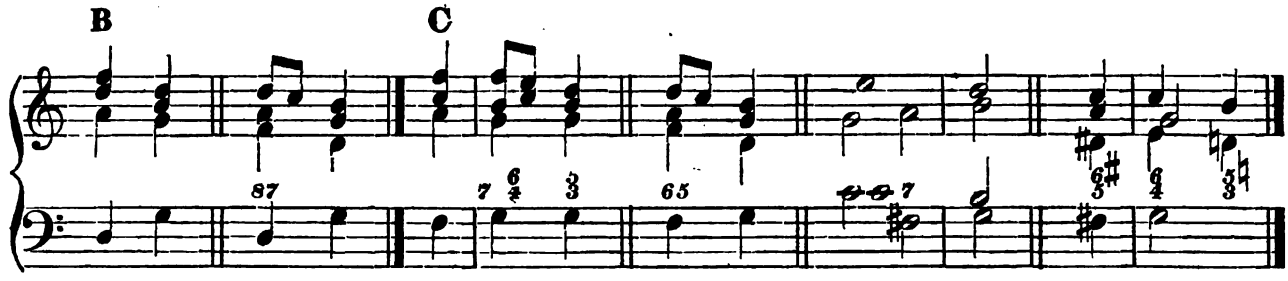
1) nach dem Dreiklange auf der 1. Stufe, bei A;
2) „ „ „ auf der 2. Stufe, bei B;
3) „ „ „ oder Septimenaccorde auf der 4. Stufe, bei C; und
4) „ „ „ auf der 6. Stufe, bei D.

A Halbe (oder unvollkommene) Tonschlüsse.

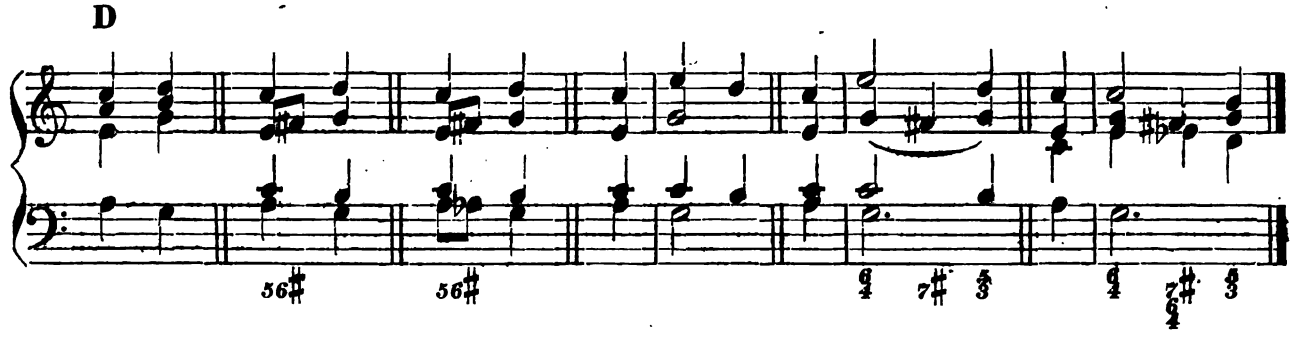


Dominanten-Schlüsse anderer Art.

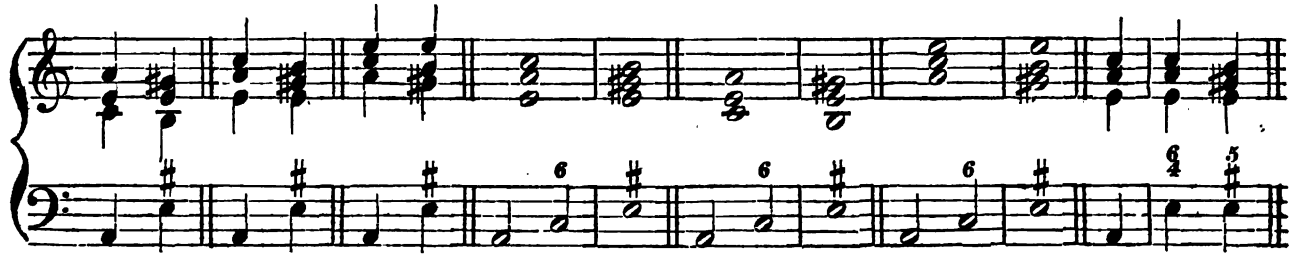
B C

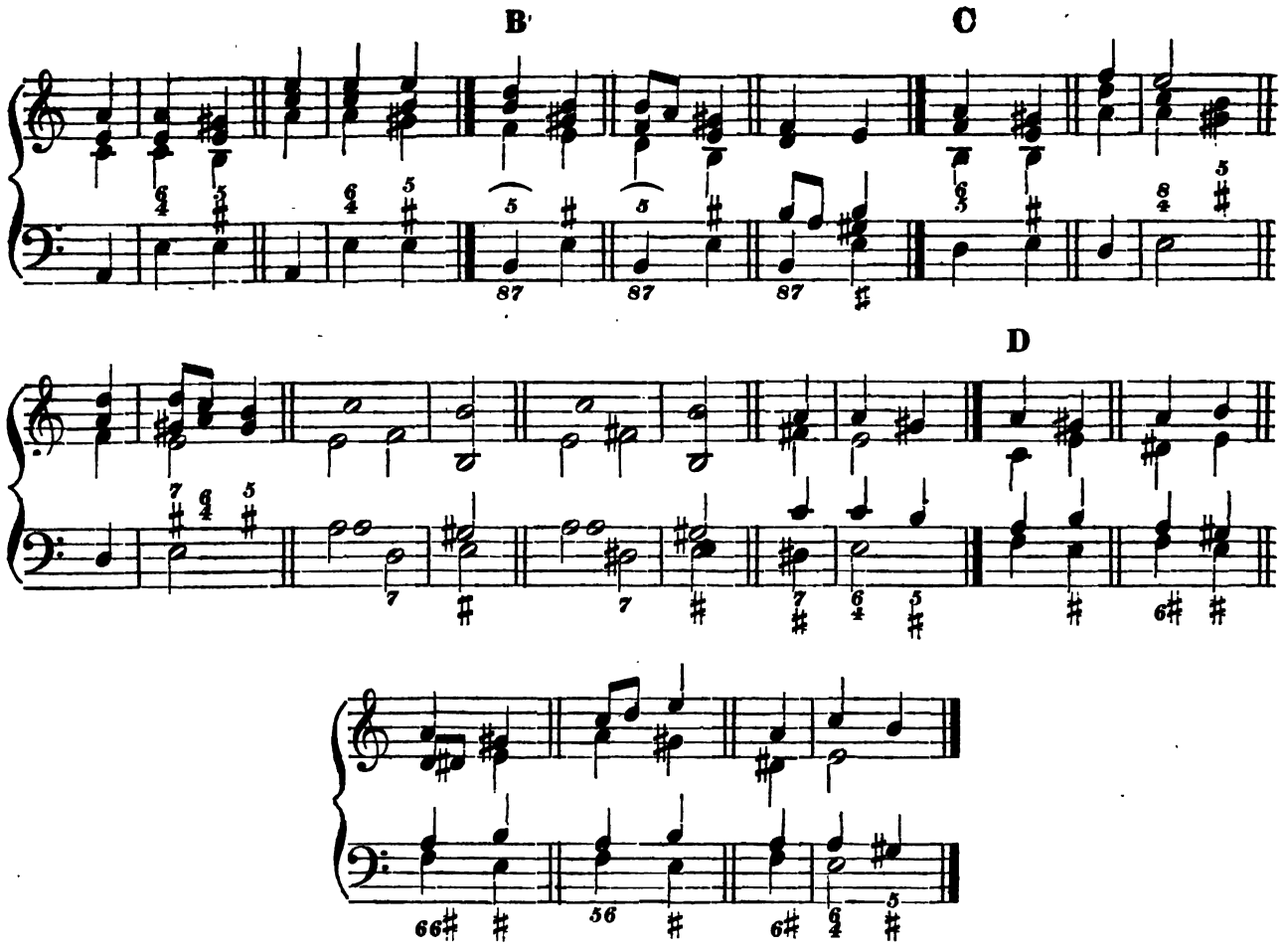


D



A In der Molltonart.

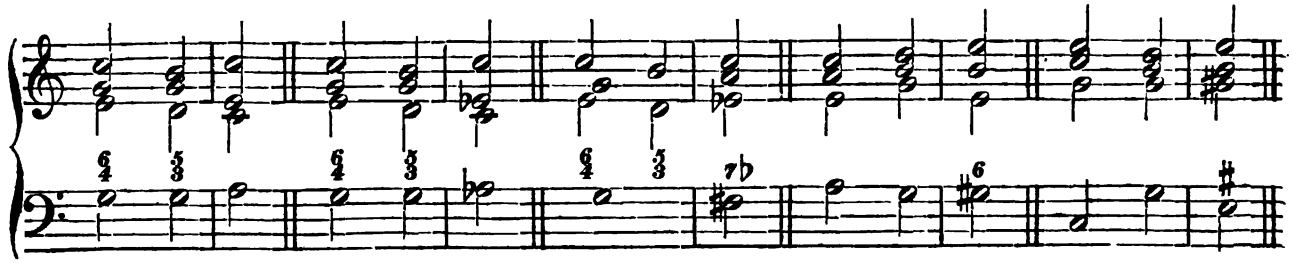




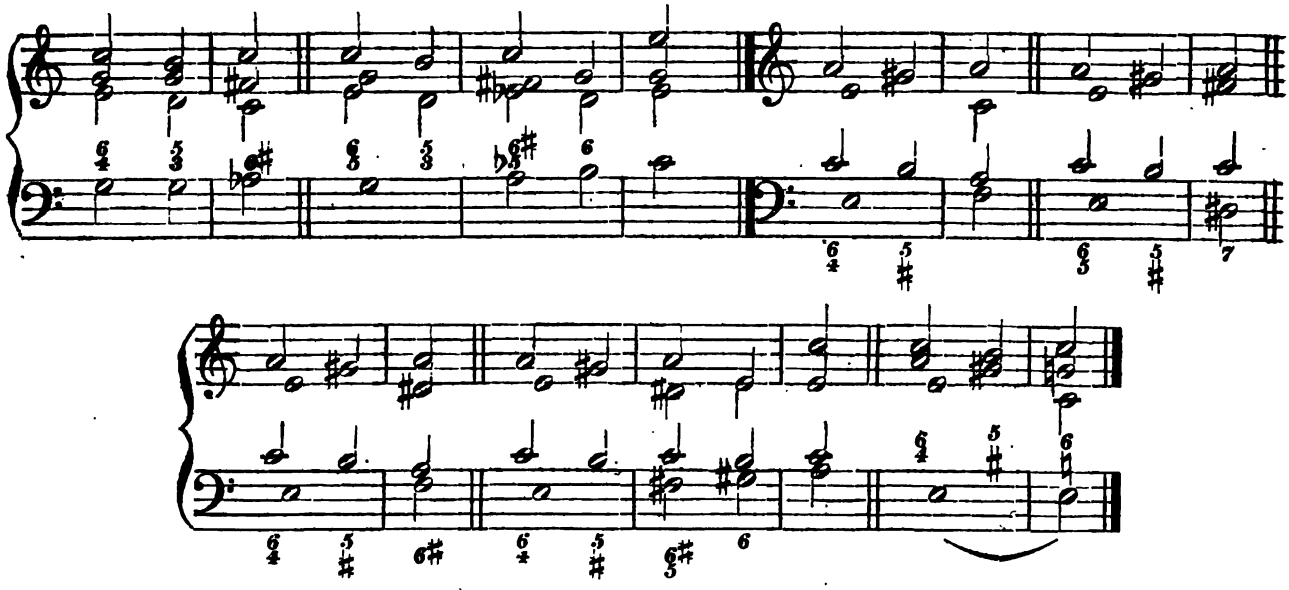
§. 89.

4. Trugschlüsse.

Bei einem Trugschlusse erwartet das Gefühl entweder nach dem Dur-Dreiklange oder nach dem Hauptseptimenaccorde auf der 5. Stufe den konsonirenden Dreiklang auf der Tonica. Wenn nun diese Erwartung nicht in Erfüllung geht, so ist dadurch das Gefühl in seiner Erwartung getäuscht und betrogen worden, und man nennt daher einen solchen Harmonienschritt einen Trugschluss, weil gewöhnlich gleich darauf ein vollkommener Tonschluss erfolgt, zum Unterschiede der Cadenzvermeidung. Die Trugschlüsse treten ebenfalls auf verschiedene Weise auf, wie durch nachfolgende Beispiele gezeigt ist.



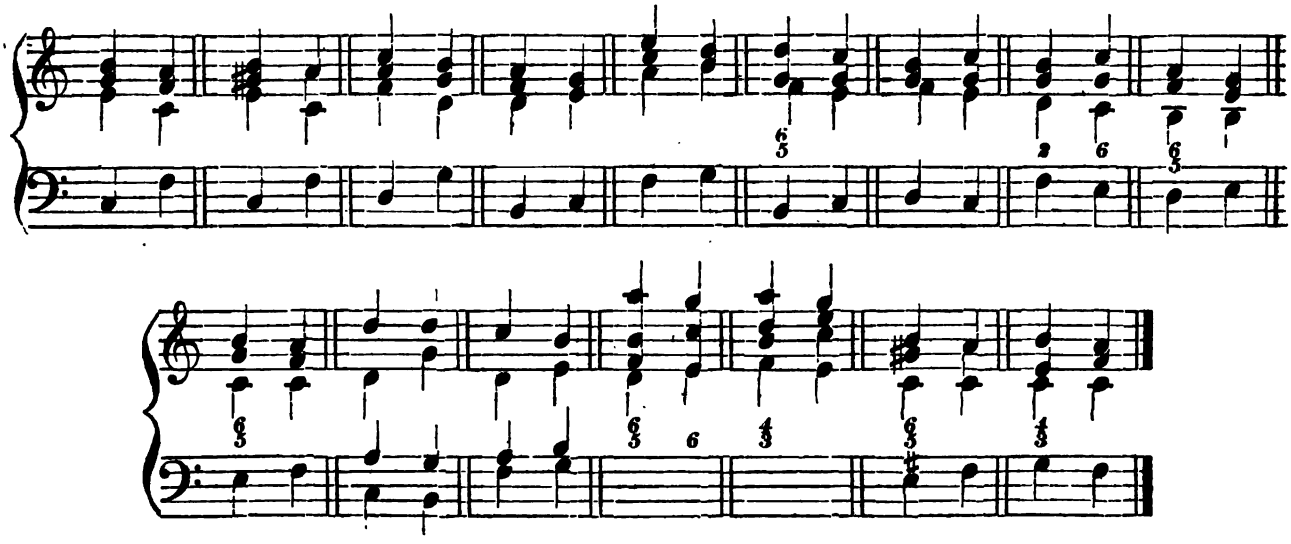
In der Molltonart.



§. 90.

5. Neben-Cadenzen.

Man spricht auch hie und da von Neben-Cadenzen. Soll aber dieser oder jener Harmonienschritt eine Neben-Cadenz heissen, so wird es dabei nicht allein hinreichend sein, wenn (mit Ausnahme des Hauptseptimenaccords) sich z. B. ein anderer Septimenaccord in den um eine Quarte höher liegenden Dreiklang auflöst, dass das eine Neben-Cadenz zu nennen sei, sondern es müsste dadurch auf das Gefühl auch ein kleiner fühlbarer Ruhepunkt in der Accordenfolge zu bewirken oder zu bemerken sein, wozu, nach des Verfassers Ansicht, die Septimenaccorde bei A, und die umgekehrten Accorde bei B sich am besten eignen.

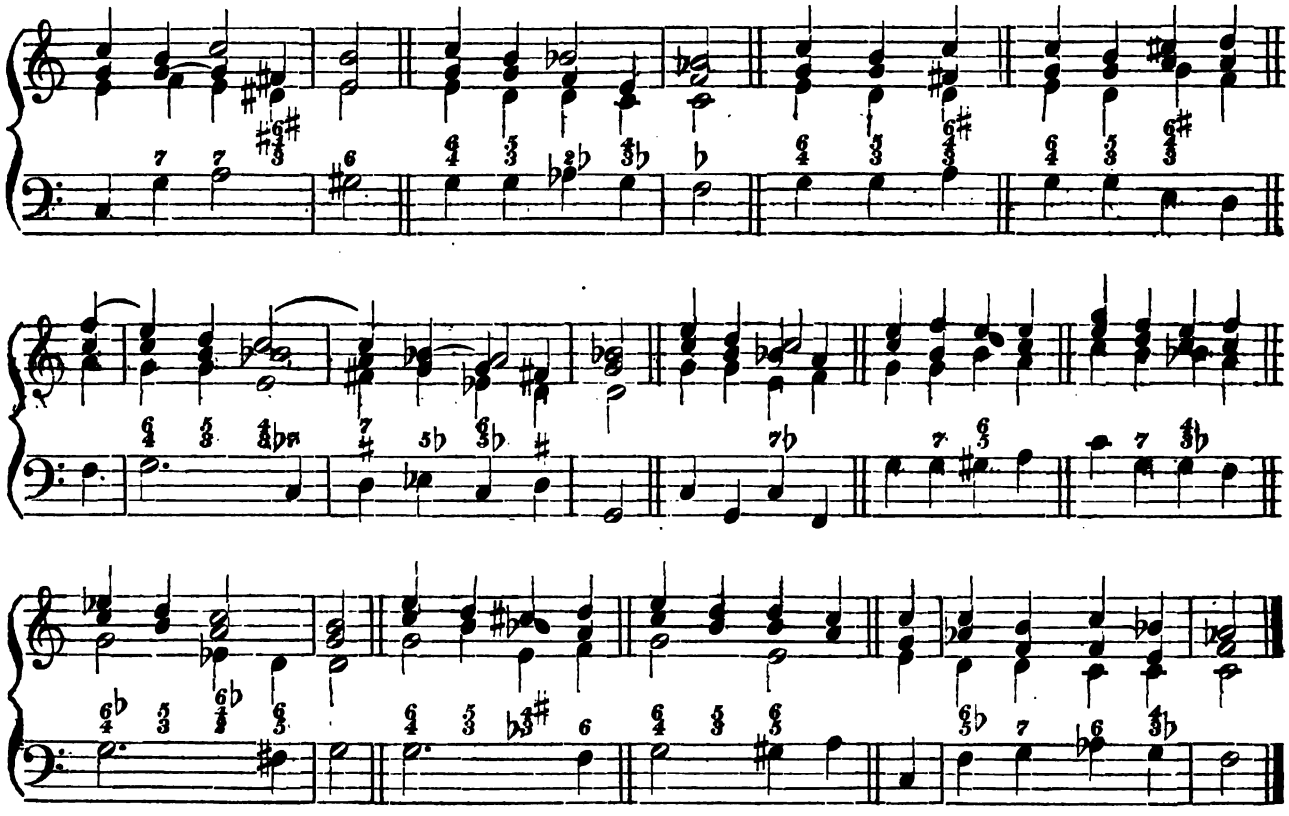


§. 91.

Vermeidung vollkommener Cadenzen.

Schon vor 100 Jahren gab Matheson in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“, Seite 141 an, dass man sich der vielen förmlichen Cadenzen in der Musik enthalten, sondern vielmehr darauf bedacht sein solle, eine Melodie so einzurichten, dass sie nicht zu oft durch Cadenzen förmlich unterbrochen werde. Daher ist natürlich für Diejenigen, welche die Satzlehre in der musikalischen Composition gehörig kennen und anwenden lernen wollen, die Kenntniss von den verschiedenen Tonschlüssen von Wichtigkeit, um einen Tonschluss zu seiner Zeit auch vermeiden zu können, wenn sich die Accordenfolge dahin neiget.

Eine Cadenzvermeidung ist es, wenn das Gehör in der Erwartung, dass ein vollkommener Tonschluss erfolgen werde, getäuscht, und von neuem durch einen dissonirenden Accord in Unruhe versetzt wird, der in eine andere Tonart führt. Nachstehende Beispiele werden dies deutlicher machen.



Capitel IX.

Die durchgehenden Noten (Nebennoten).

§. 92.

Durchgehende Noten sind solche Töne, welche nicht zu der zum Grunde liegenden Harmonie gehören; man kann sie daher harmonienfremde Töne nennen, welche kleine und grosse Melodienschritte ausfüllen und dadurch die einzelnen Intervalle einer Melodie enger mit einander verbinden. Sie sind dazu bestimmt, eine lebhaftere Melodie zu schaffen, indem sie die einfache Melodie mehr ausschmücken, biegsamer, belebender und wohlgefälliger machen. Sie bewegen sich ganz frei, und treten nicht gebunden mit einer andern Note auf. Da sie harmonienfremde Töne sind, so sind sie auch unter die Dissonanzen zu rechnen.

Diese durchgehenden Töne werden nicht allein bei einer Hauptmelodie, sondern auch bei den Stimmen, welche die Hauptmelodie begleiten und unterstützen, benutzt. Auch treten sie nicht nur in einer Stimme allein, sondern zuweilen auch zu gleicher Zeit mit einer andern Stimme auf, wodurch öfters ganze Accorde im Durchgange vorkommen. Sie bestehen ferner nicht immer aus leitereigenen, sondern auch aus leiterfremden Tönen.

§. 93.

Da ihre Anwendung auf eine verschiedene Art und Weise geschehen kann, so theilt man sie ein:

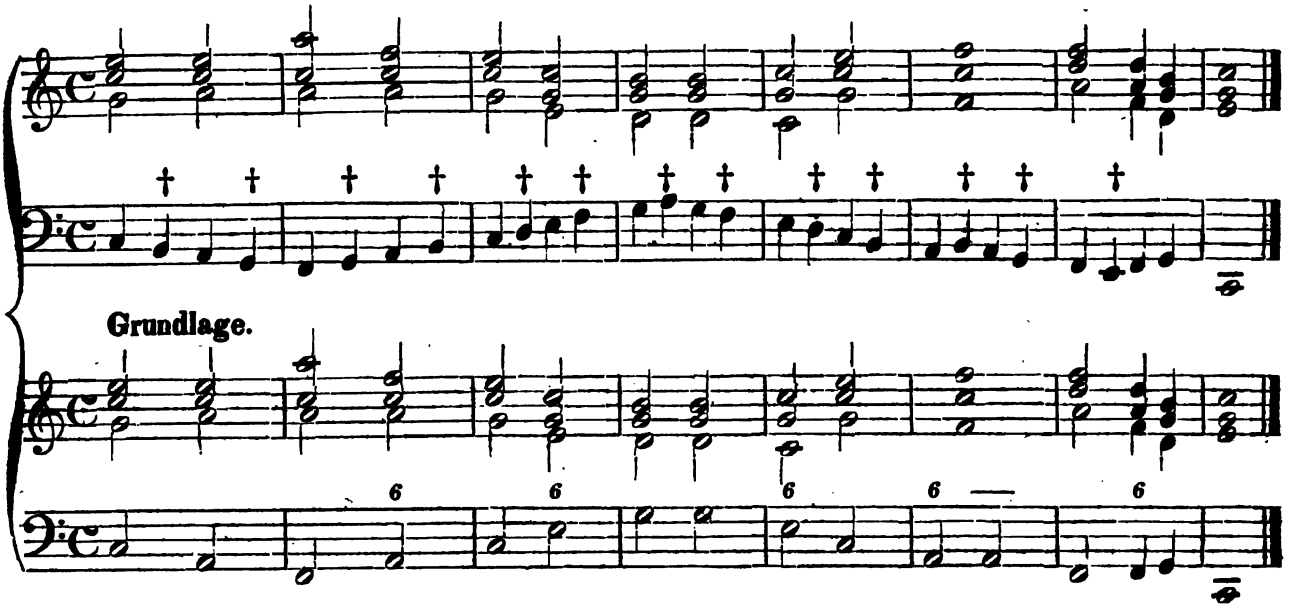
1) in regelmässige durchgehende Noten;
2) in unregelmässige durchgehende Noten (Wechselnoten);
3) in harmonische Nebennoten;
4) in springende Durchgangsnoten;
5) in angehängte Durchgangsnoten;
6) in chromatische Durchgangsnoten; und
7) in Durchgangsnoten von besonderer Art.

§. 94.

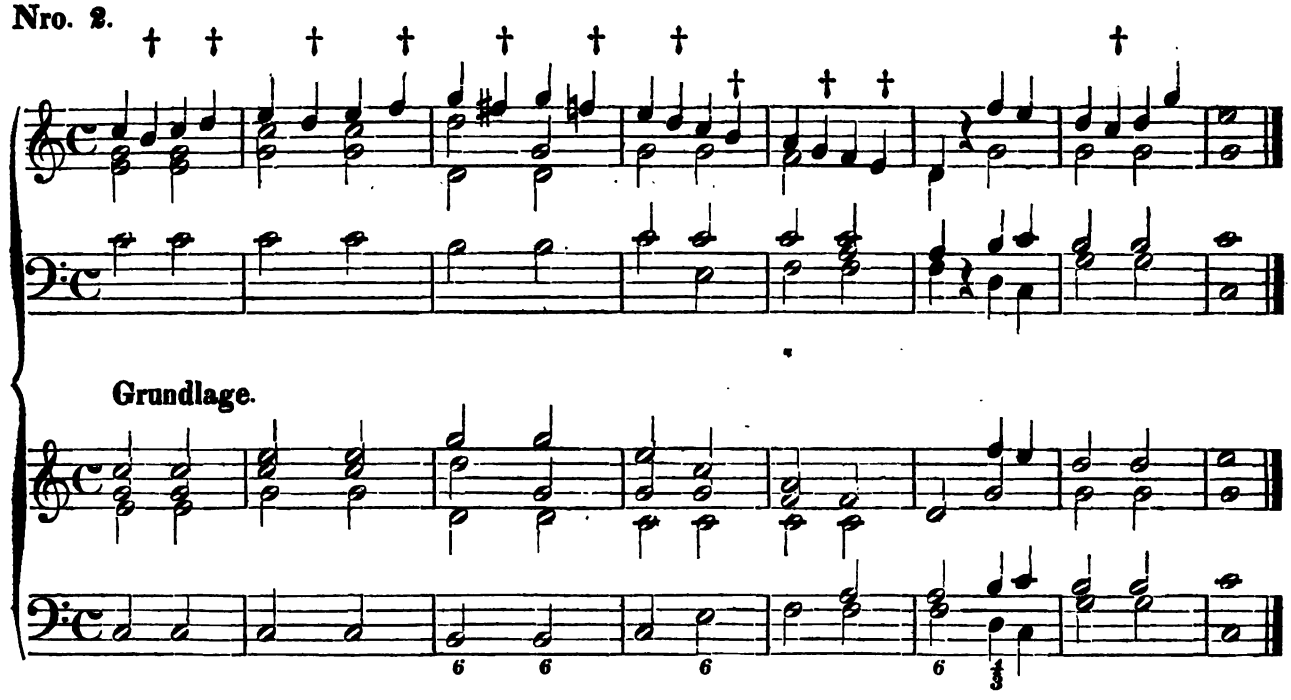
Regelmässige Durchgänge.

Wenn der Ton, welcher nicht zu der zu Grunde liegenden Harmonie gehört, auf einen schlimmen Takttheil fällt, so ist es ein regelmässiger Durchgang. Solche Durchgangsnoten sind in folgenden Beispielen mit einem † bezeichnet. Der Schüler findet in der Grundlage die Haupttöne angegeben, welche den angegebenen durchgehenden Tönen zu Grunde liegen.

Nro. 1.

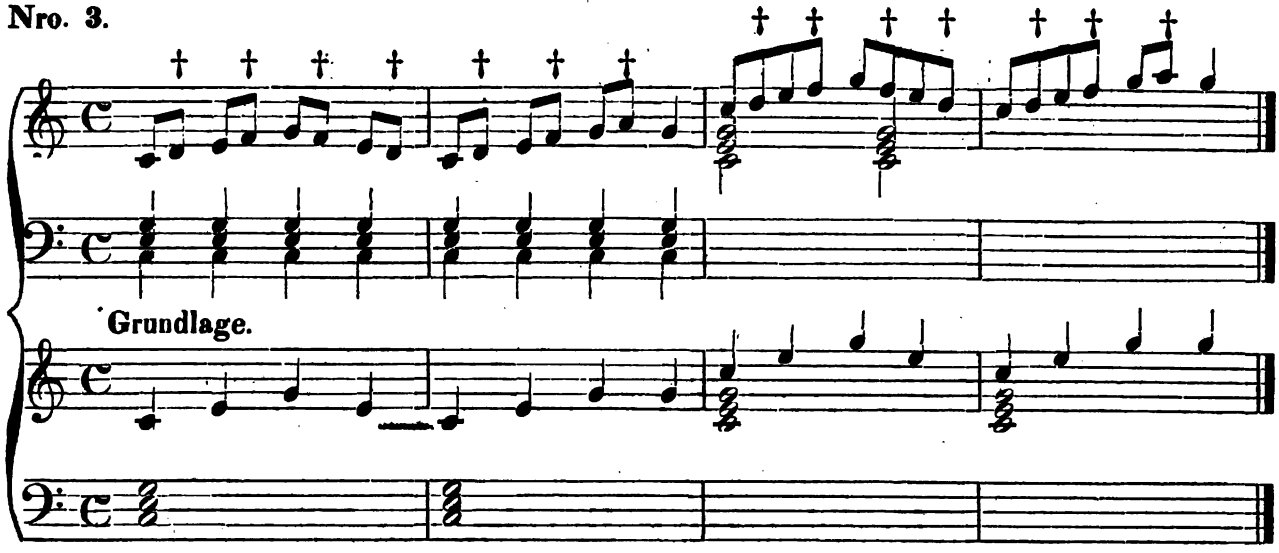


Nro. 2.

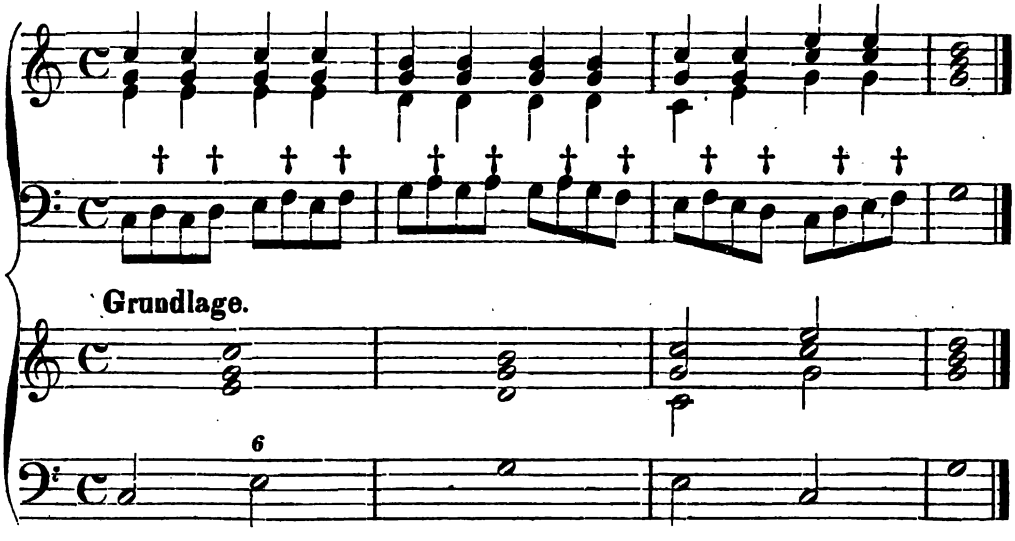


Wenn die Viertelnoten in kleinere Theile getheilt werden, so entstehen Taktglieder, welche ebenfalls auch in gute und schlimme Takttheile zerfallen; z. B.:

Nro. 3.

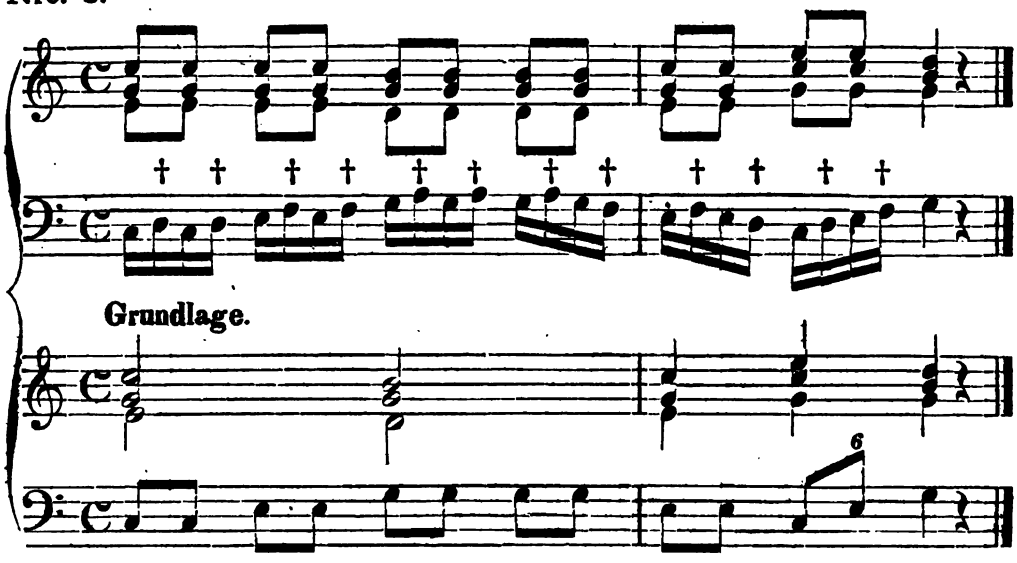


Nro. 4.



Man findet auch angegeben, dass Taktglieder der Takttheile nächste Theile sind. Der Unterschied liegt nur darinnen, dass zu einem Haupt-Accent mehrere Takttheile von geringerem Werthe nöthig sind; z. B.:

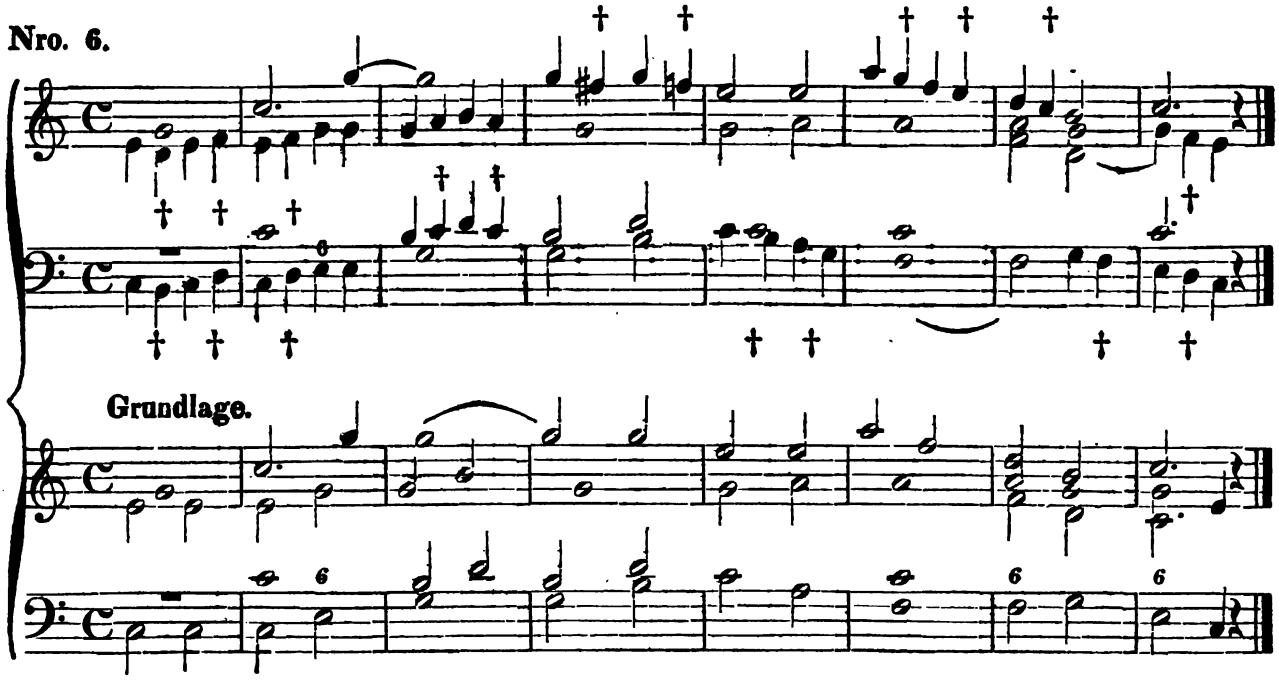
Nro. 5.



Regelmässige Durchgänge

abwechselnd in allen Stimmen und mit einer andern Stimme zugleich.

Nro. 6.

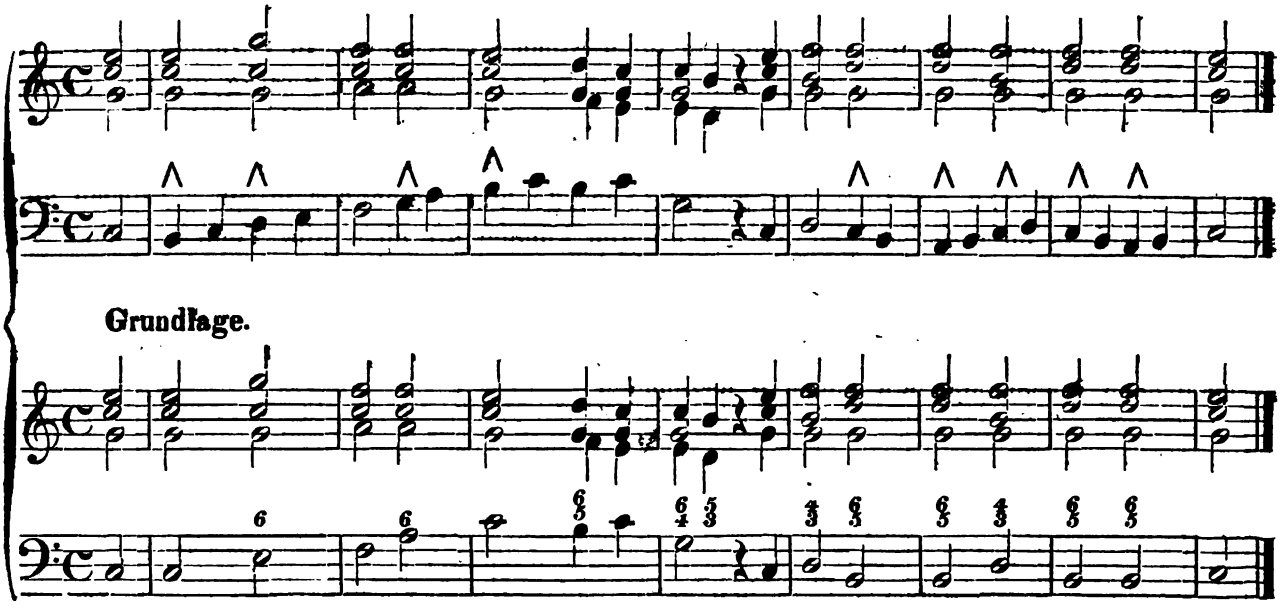


§. 95.

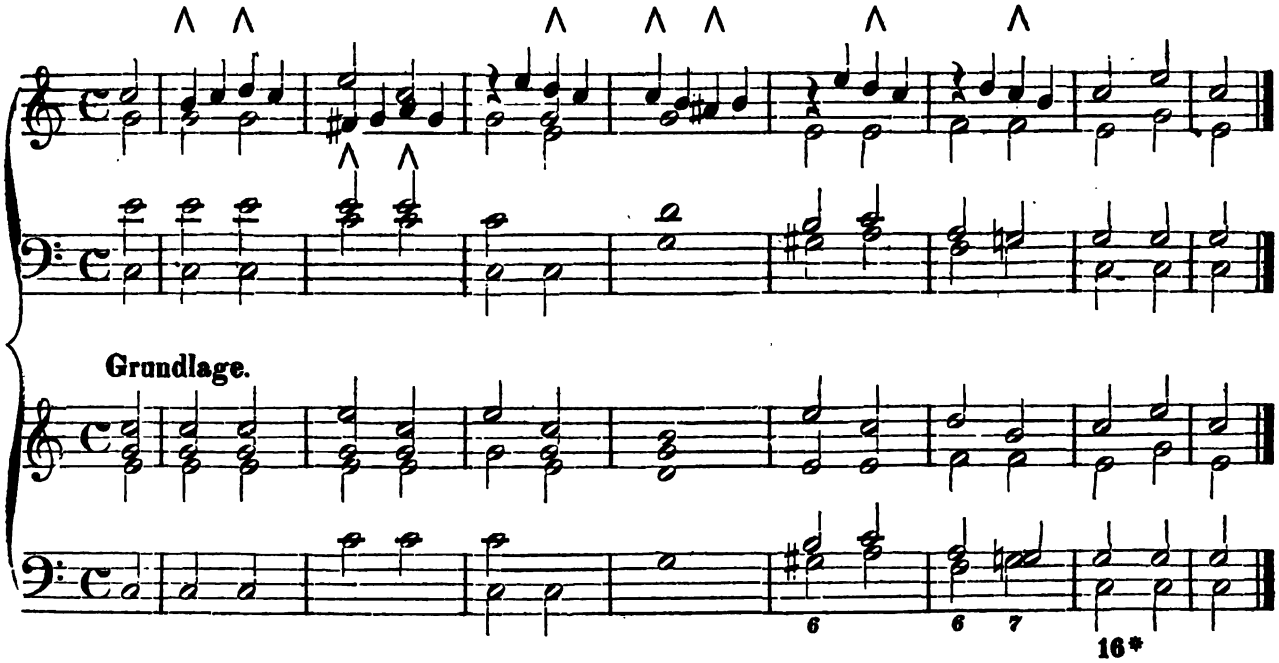
Unregelmässige Durchgänge.

Der unregelmässige Durchgang entsteht, wenn 2 Noten stufenmässig auf einander folgen, wovon die 1. auf gutem Takttheile nicht zu der zum Grunde liegenden Harmonie gehört. Die unregelmässig durchgehenden Noten sind mit ∧ bezeichnet. Z. B.:

Nro. 1.



Nro. 2.

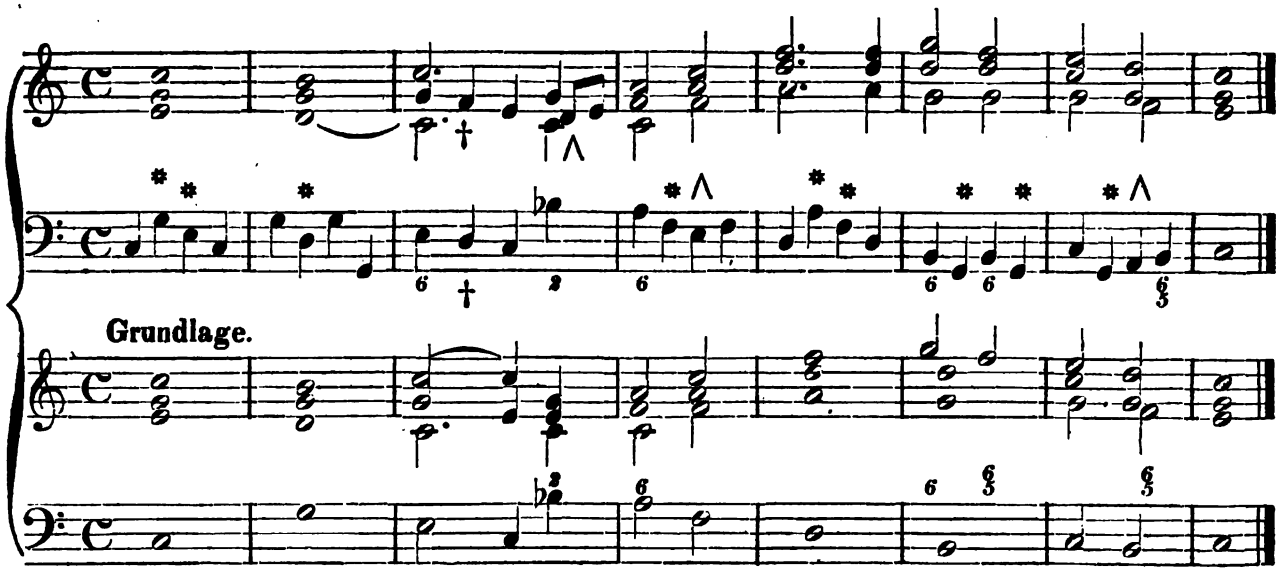


§. 96.

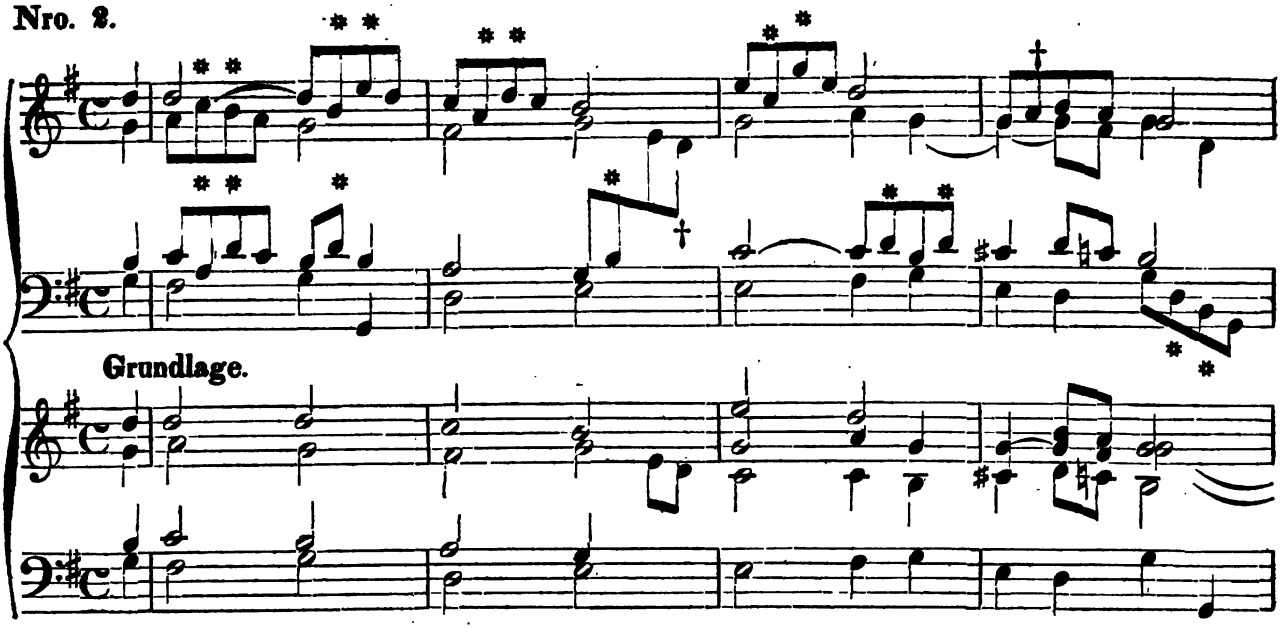
Harmonische Nebennoten.

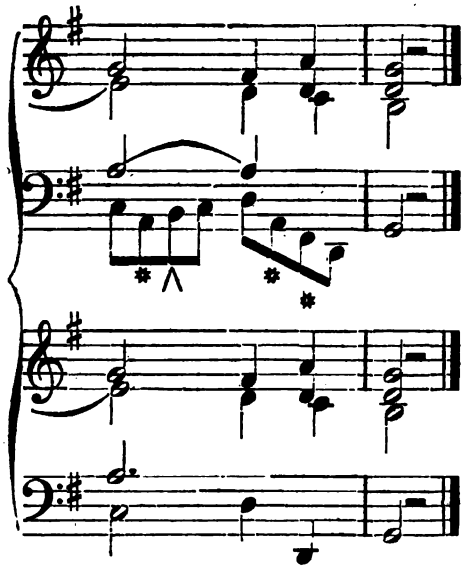
Schon die überschriebene Benennung zeigt an, dass hier von Tönen die Rede sein soll, welche aus der zum Grunde liegenden Harmonie entnommen sind. Harmonische Nebennoten sind diejenigen, welche aus der zum Grunde liegenden Harmonie entnommen und unmittelbar vor oder nach der Hauptnote in einer Stimme erscheinen. In Verbindung mit den übrigen Durchgangsnoten geben die Nebennoten keinen so unwichtigen Beitrag zur Figuration, als Mancher vielleicht glaubt, der sie nicht einmal der Erwähnung nöthig hält. Man muss diese Nebennoten nicht etwa blos in den gebrochenen Accorden suchen, wie oben §. 20 gezeigt ist. Dort sind die Intervalle ganzer Accorde hinter einander in einer Stimme angegeben. Bei 3- oder 4stimmigen Accordenfolgen können oft nicht alle Töne aus einer zu Grunde liegenden Harmonie als harmonische Nebennoten zur Bildung melodischer Figuren benutzt werden. Nebennoten müssen dann gewöhnlich gebraucht werden, wenn aus einem 4stimmigen Satze ein 3- oder 2stimmiger gezogen wird. In folgenden Beispielen sind die harmonischen Nebennoten mit einem * bezeichnet.

Nro. 1.



Nro. 2.

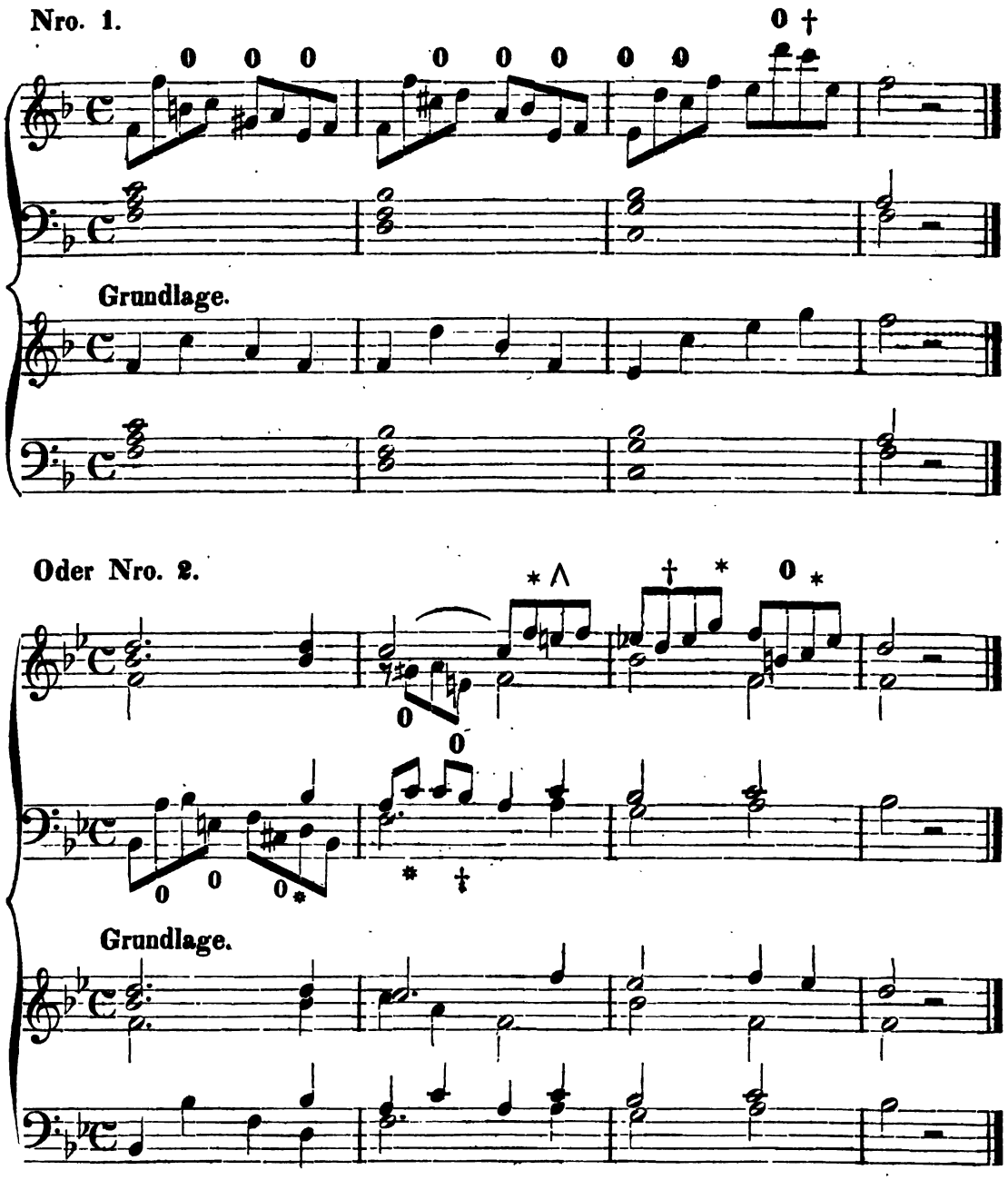




§. 97.

Springende Durchgangsnoten.

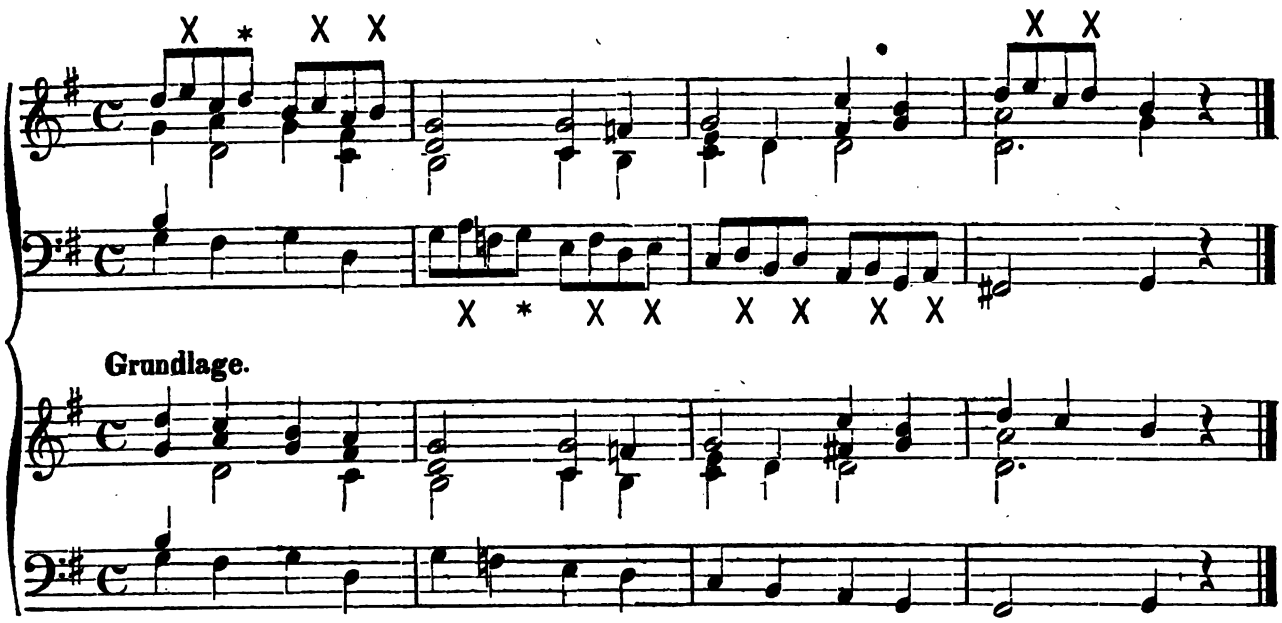
Dazu gehört eine solche nicht zur Harmonie gehörende im guten oder im schlimmen Takttheile stehende Note, welche eine oder mehrere Tonstufen übersprungen hat, um sogleich unmittelbar darauf in die folgende Harmonie überzugehen. Am besten kann das ausgeführt werden, wenn es auf der nächsten Stufe unter der Hauptnote durch einen halben Ton geschieht. Eine solche Nebennote kann jedoch auch auf die umgekehrte Art über der nächsten Stufe der Hauptnote vorkommen. Diese Durchgangsnoten sind mit einer 0 bezeichnet.



§. 98.

Angehängte Durchgangsnoten.

Diese entstehen, wenn der Hauptnote auf der nächst höheren Stufe eine Note im schlimmen Takttheile angehängt wird, die nicht zu der zum Grunde liegenden Harmonie gehört, und dann nicht weiter stufenweis aufwärts fortschreitet. Diese sind mit X bezeichnet. Z. B.:

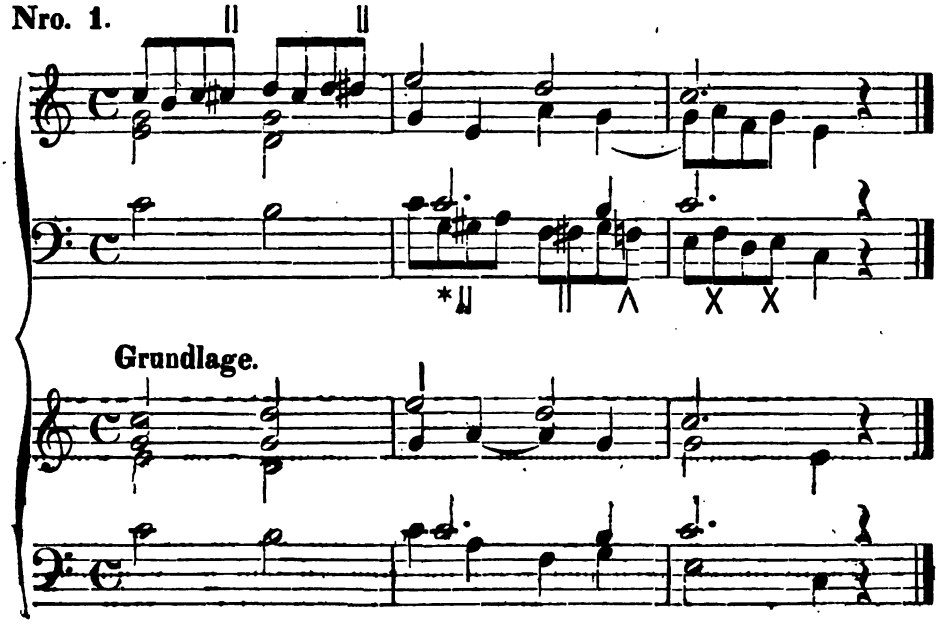


§. 99.

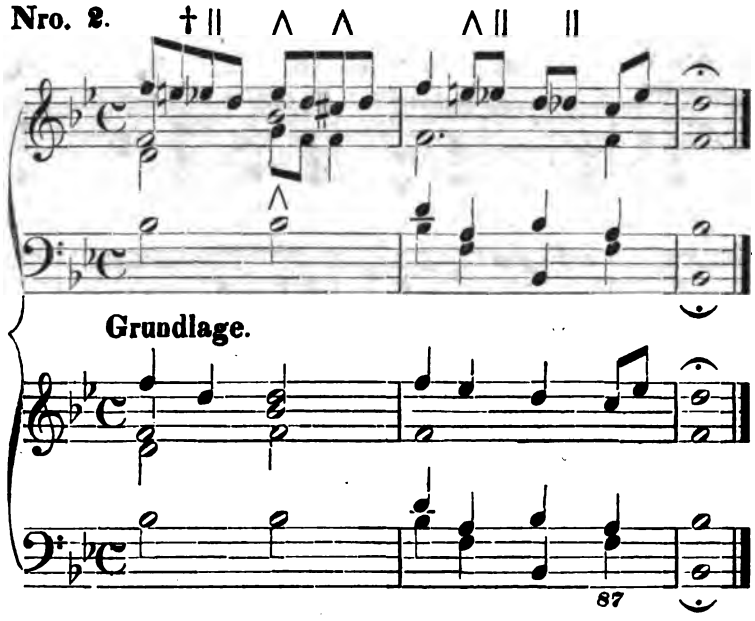
Chromatische Durchgangsnoten.

Die chromatisch durchgehenden Noten sind die auf ein und derselben Ton- oder Klangstufe erhöhten oder erniedrigten Töne, bezeichnet mit ||. Z. B.:

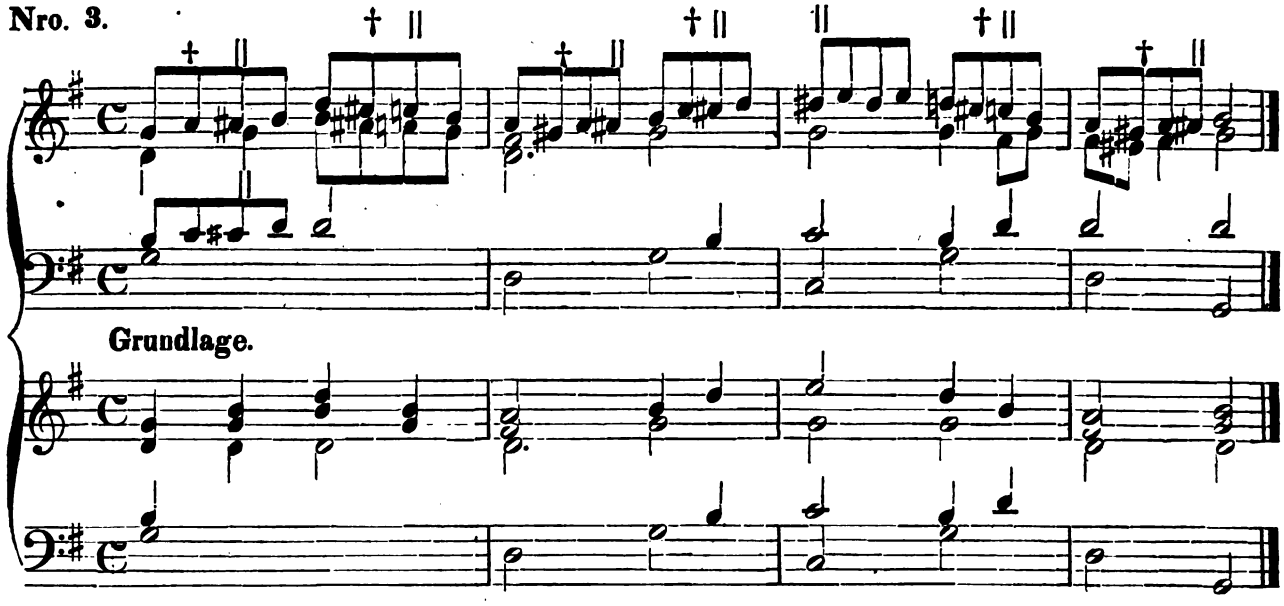
Nro. 1.



Nro. 2.



Nro. 3.



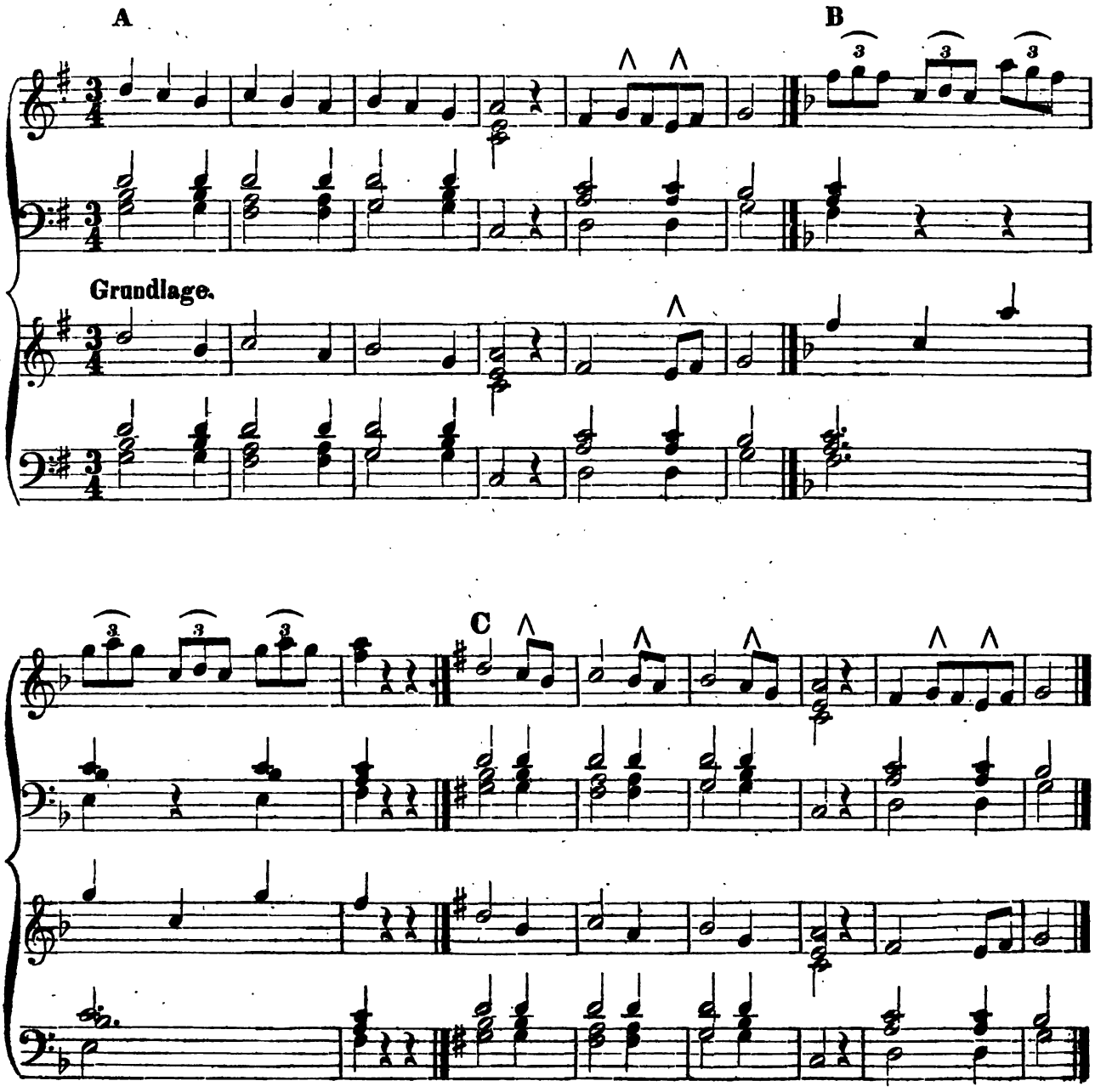
§. 100.

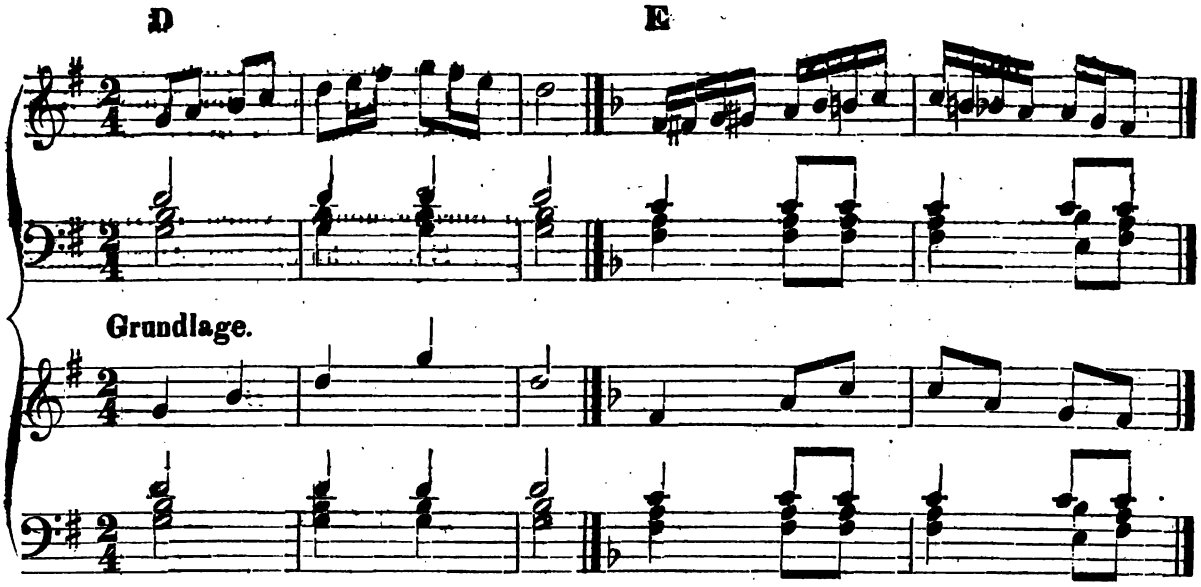
Durchgangsnoten von besonderer Art.

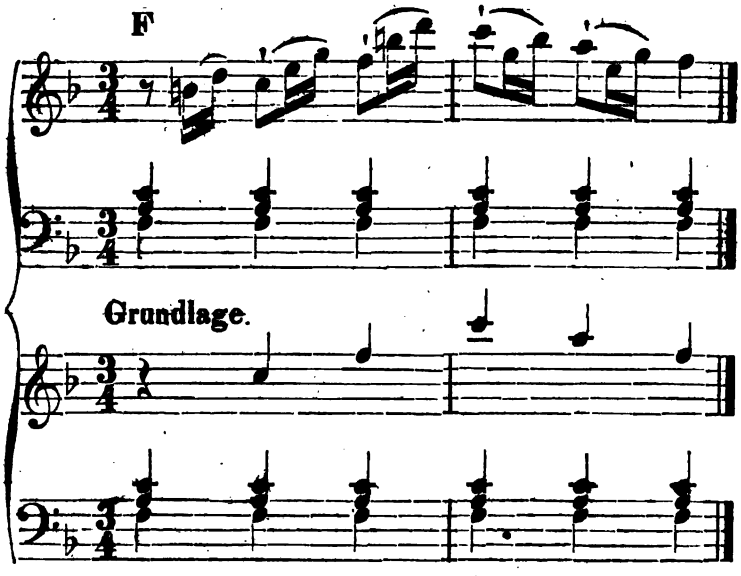
Bei A kann nicht bestimmt angenommen werden, ob das c im 2. Viertel eine regel- oder unregelmässige Durchgangsnote ist. Dasselbe ist bei der mittleren Note bei B der Fall. Verändert man aber die Notenfigur bei A, wie bei C, so ist c eine Wechselnote.

Bei D im 2. Takte folgen nach den Haupttonarten, d und g, 2 durchgehende Noten unmittelbar hinter einander. Diejenige Note, welche in solchen Fällen der folgenden

Hauptnote am nächsten steht, wird durchgehende Note 1. Grades, und die unmittelbar vorhergehende Note durchgehende Note 2. Grades genannt, weil diese eine Klangstufe entfernter vom folgenden Haupttone ist. Bei E folgen sogar im 1. Takte nach der Note f 3 durchgehende Noten unmittelbar hinter einander. Hier ist die Note fis im 1. Takte durchgehende Note 2. Grades. Die 2 darauf folgenden Noten hingegen, weil das d auch ohne dis im Durchgange zum Haupttone e stehen kann, sind durchgehende Noten 1. Grades. Bei F sind die 2 ersten Noten h und d und die übrigen Sechszehntelnoten Durchgangsnoten 1. Grades, weil sich ihre Klangstufen, auf denen sie stehen, gleich nahe an der Tonstufe befinden, auf der die folgende Hauptnote steht.





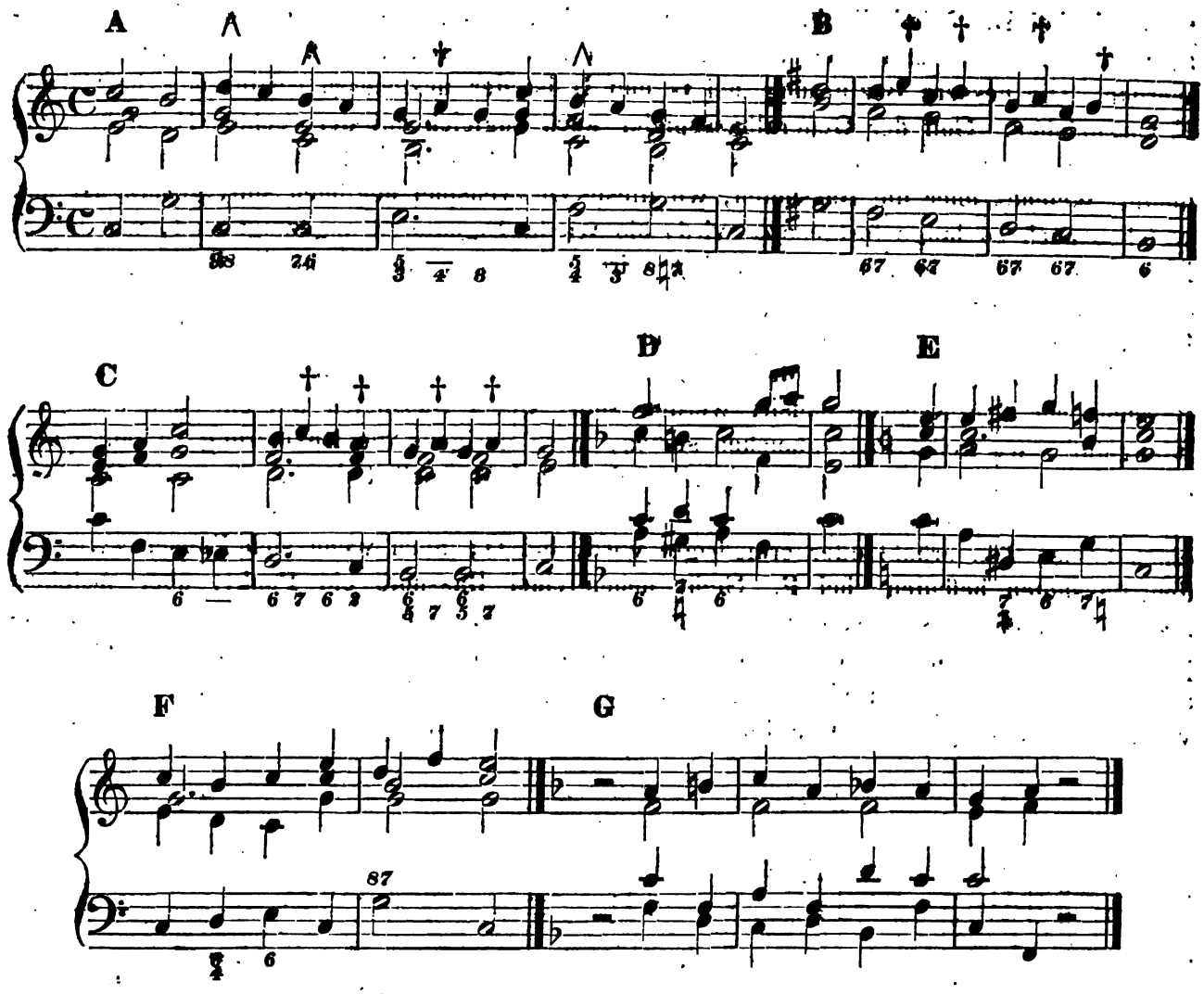


§. 101.

Accorde im Durchgange.

Es ist bekannt, dass nicht allein ein einziges Intervall im Durchgange einen Accord bilden kann, sondern dass auch mehrere Intervalle eines Accordes diesen als durchgehend darzustellen vermögen.

Bei A findet man einen Nonenaccord, Septimenaccorde und Undecimenaccorde, bei B, C, D und E Septimenaccorde und einen Secundenaccord, und bei F und G Quartsextenaccorde im Durchgange.

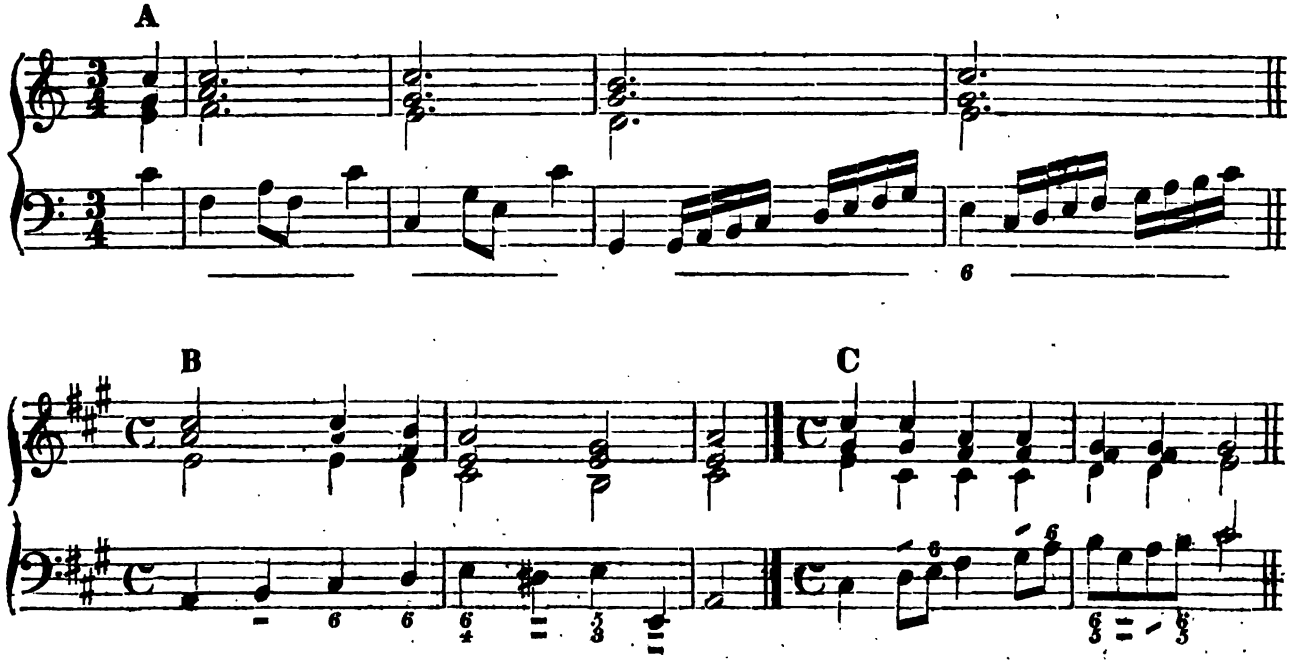


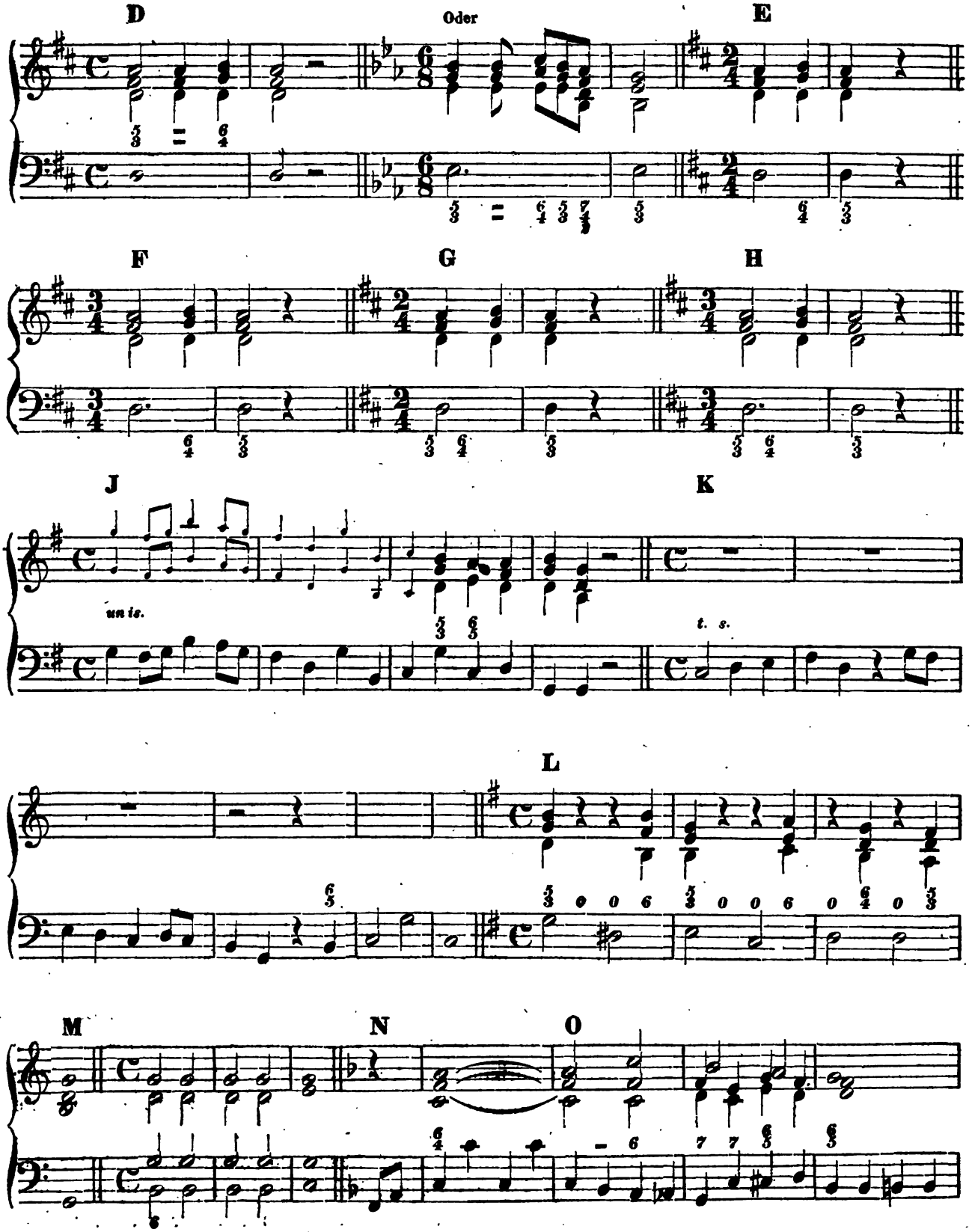
§. 102.

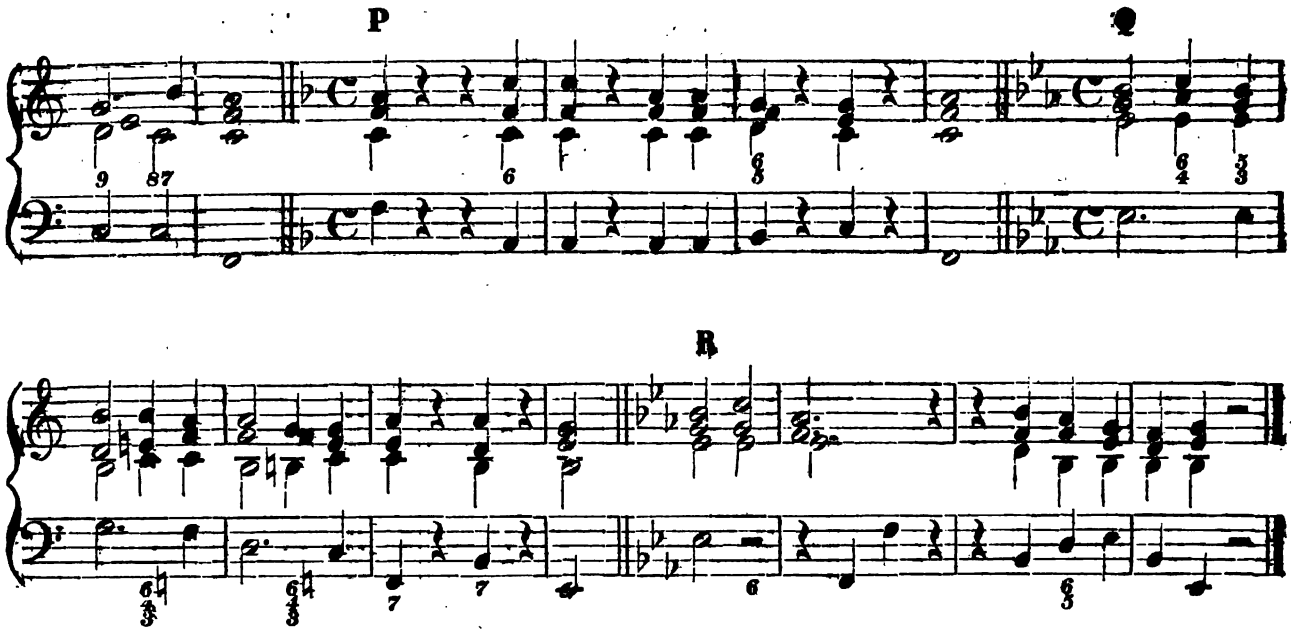
Hieher gehörige Regeln zur Accord-Bezifferung.

Durch einen Querstrich (—) wird dem Generalbassspieler angedeutet, dass der Bass die Intervalle eines angegebenen Accordes durchlaufen, oder dass der angegebene Accord bei den darauf folgenden Basstönen beibehalten werden soll, wie bei A. Es wird ferner damit angezeigt, dass die Note, über welcher ein solcher Querstrich steht, eine regelmässige durchgehende Note sei, wie bei B. Durch einen schrägen Strich (/) wird angedeutet: die Note, über welcher ein solcher Strich befindlich ist, sei eine unregelmässig durchgehende Note, mit welcher zu gleicher Zeit der zur folgenden Note gehörende Accord schon im Voraus angeschlagen werden soll, wie bei C. Durch einen Querstrich (—) wird ferner dem Generalbassspieler noch angedeutet, dass er sich die zunächst vorhergehende Bezifferung über einer ruhenden Bassnote wiederholt angegeben denken

soll, wie bei D. Weil die Ziffern bei E und F etwas rechts stehen, so soll der Quartsextenaccord bei E erst nach dem 1. und bei F erst nach dem 2. Viertel angeschlagen werden. Die bessere Bezifferung bei G und H ist der unsicheren Bezifferung bei E und F vorzuziehen. Soll der Generalbassspieler auch zugleich mit der rechten Hand blos die Bassnoten um eine Octave höher spielen, dann ist es ihm durch *unis. (unisono)* angedeutet, welches über die Bassnoten, wo dieses Octavenspiel beginnen soll, gesetzt ist und welches auch so lange fortgesetzt wird, bis wieder Signaturen angezeigt sind, wie bei J. Durch die Buchstaben *t. s. (tasto solo)* wird angezeigt, dass blos die Bassnoten, ohne sie durch die Octave zu verstärken, angegeben werden sollen, wie bei K. Damit solche Fälle, wie bei L, dem Generalbassspieler deutlich angegeben werden können, hat man eine Null dazu gewählt, um die Stellen damit zu bezeichnen, wo über einer ruhenden Bassnote mit dem Accorde pausirt werden soll. Ueber Bassnoten auf ein- und derselben Klangstufe, wo keine Pausenzeichen stehen, wird übrigens die Bezifferung so lange beibehalten, bis andere Signaturen angezeigt sind, bei M, selbst dann, wenn ein Octavensprung im Basse Statt findet, wie bei N, oder wenn der Bass auf derselben Stufe um einen halben Ton erhöht oder erniedriget wird, bei O; auch wenn sich Pausen zwischen den Bassnoten befinden, bei P. Steht neben einer Bassnote ein Punkt, über welchem Signaturen stehen, so tritt der durch diese Signaturen bezeichnete Accord mit dem Zeitpunkte ein, wann die Note ihre Verlängerung durch den Punkt erhält, bei Q. Auf eine ähnliche Weise beziehen sich Signaturen, die über einem Pausezeichen stehen, auf die vorstehende oder gleich darauf folgende Note, wie bei R.




D
Oder
E
F
G
H
J
K
un is.
t. s.
L
M
N
O



Capitel X.

Ueber Vorbereitung, Anschlag und Auflösung dissonirender Intervalle.

§. 103.

Obgleich bei unserer jetzigen Musik nicht mehr die Regel befolgt wird, jede Dissonanz ohne Ausnahme vorzubereiten, wie das in ältern Zeiten bei dem strengen Kirchenstyle der Fall war, so haben wir diese Regel doch noch auf manche dissonirende Intervalle anzuwenden.

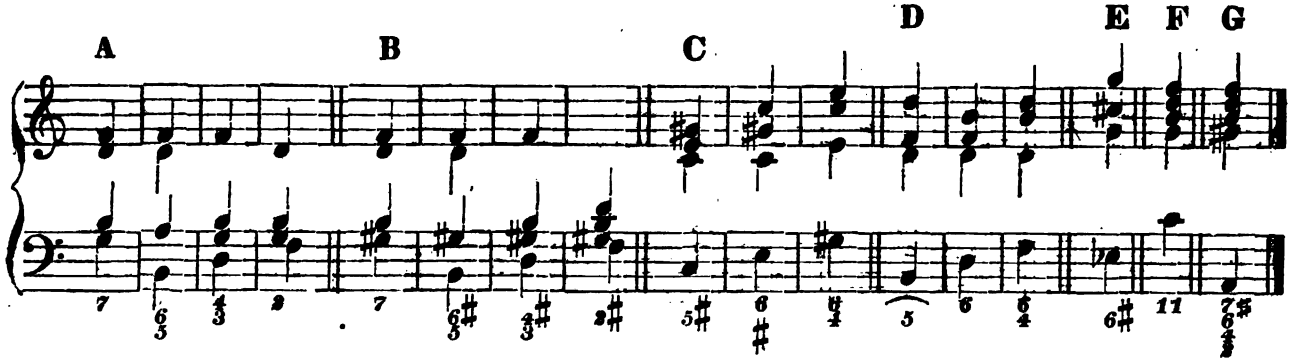
Eine Dissonanz vorbereiten (präpariren) heisst: den Ton, auf welchem die Dissonanz beruht, vorher als Konsonanz hören lassen, ehe dieser Ton als Dissonanz eintritt. Oder mit andern Worten: Einen Ton, der im vorhandenen Accorde dissonirt, in dem unmittelbar vorhergehenden Accorde als Konsonanz erscheinen lassen. Wollte man z. B. sagen, die kleine Septime könne frei (unvorbereitet) eintreten, d. h. sie könne angeschlagen werden, ohne dass dieser Ton sich vorher als Konsonanz hören liess, so weiss der Schüler damit noch nicht, bei welchen Accorden das der Fall ist, indem ja die kleine Septime nicht allein im Hauptseptimenaccorde, sondern auch in Septimenaccorden auf der 2., 3. und 6.

Stufe der Durtonleiter befindlich ist. Es ist folglich nothwendig zu wissen 1) bei welchen dissonirenden Accorden eine Vorbereitung dissonirender Intervalle nöthig ist; 2) was man bei der Vorbereitung und dem Anschlage der dissonirenden Intervalle zu beobachten hat; 3) welche dissonirende Accorde auch ohne Vorbereitung ihrer Dissonanzen frei angeschlagen werden können.

§. 104.

Zu den Accorden, wobei ihre dissonirenden Intervalle frei (ohne Vorbereitung) angeschlagen werden können, gehören folgende:

1) der Hauptseptimenaccord und seine Umkehrungen, bei A;
2) der verminderte Septimenaccord und seine Umkehrungen, bei B;
3) der übermässige Dreiklang und seine Umkehrungen, bei C;
4) der verminderte Dreiklang und seine Umkehrungen, bei D;
5) der übermässige Sextenaccord, bei E;
6) der Undecimenaccord, wenn er den Hauptseptimenaccord zum Grundaccorde hat, bei F;
7) den Terzdecimenaccord, wenn er den verminderten Septimenaccord zum Grundaccorde hat, bei G.



§. 105.

Es ist im § 101 gezeigt, dass auch andere dissonirende Intervalle im Durchgange scheinbare Accorde bilden, die ohne Vorbereitung eintreten, und nicht zu den vorstehenden § 104 angegebenen Accorden gehören; allein es ist dabei zu bedenken, dass diese Zusammenklänge nur in einem schnelleren Tempo dem Gefühle nicht auffällig sind und es muss das dem Gefühle des Componisten einzig und allein überlassen werden, wo er auf diese Art andere dissonirende Intervalle in Accorden frei im Durchgange eintreten zu lassen geeignet findet. Ehe in der Musik der Figural- oder Mensuralgesang, der bekanntlich ein bestimmtes Noten-Zeitmass begründete, Eingang fand, war es sehr natürlich, dass man zu jener Zeit für die kirchliche Musik bestimmte, jede Dissonanz ohne Ausnahme durch eine Konsonanz vorzubereiten. Daher ist auch diese Vorbereitung der Dissonanzen in manchen dissonirenden Accorden bei langsamer Bewegung jetzt noch nöthig, und unter dieser Voraussetzung bedürfen andere dissonirende Intervalle in solchen

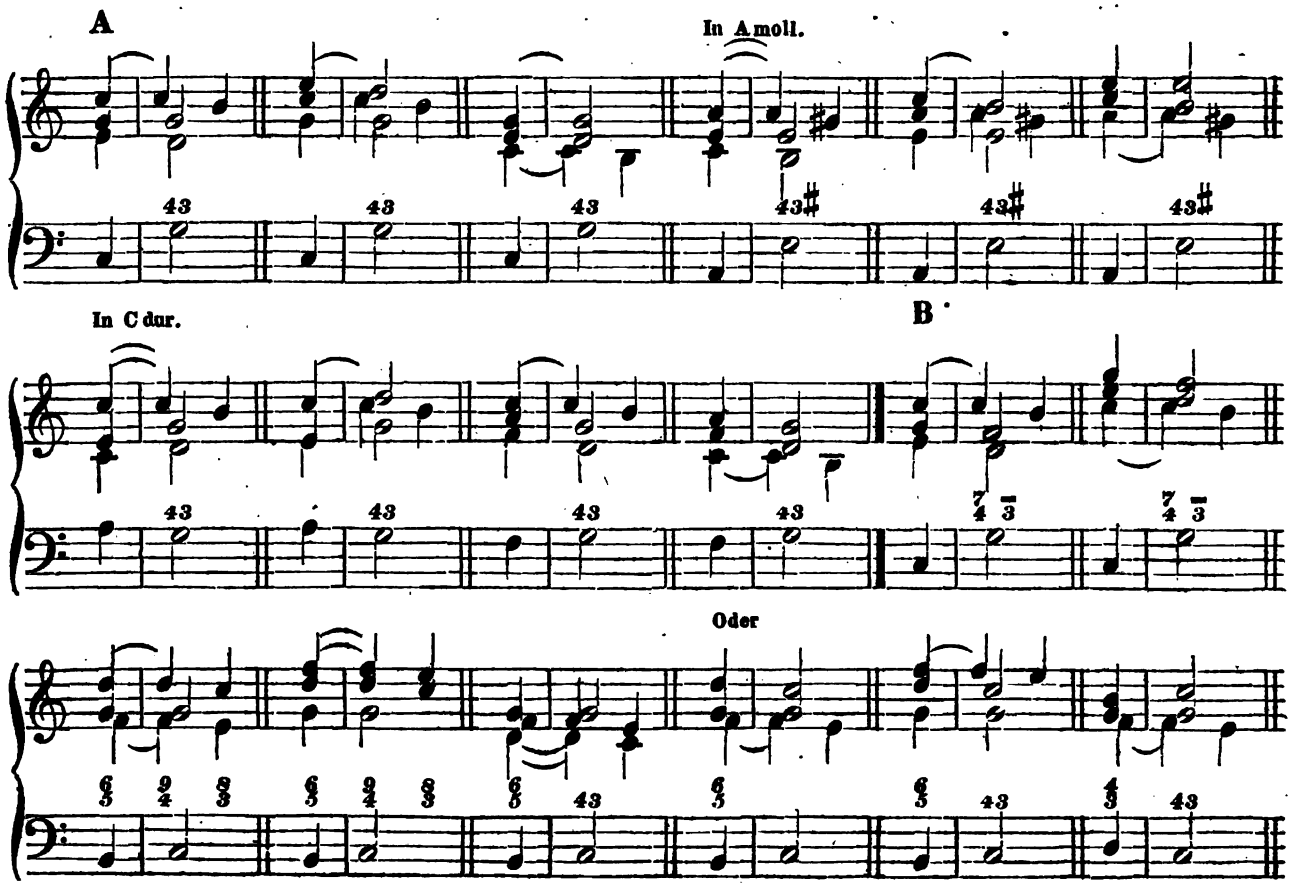
Accorden, welche nicht im vorhergehenden §. angegeben sind, einer Vorbereitung. Auch bei den in evangelischen Kirchen eingeführten Chorälen kann man sich davon überzeugen.

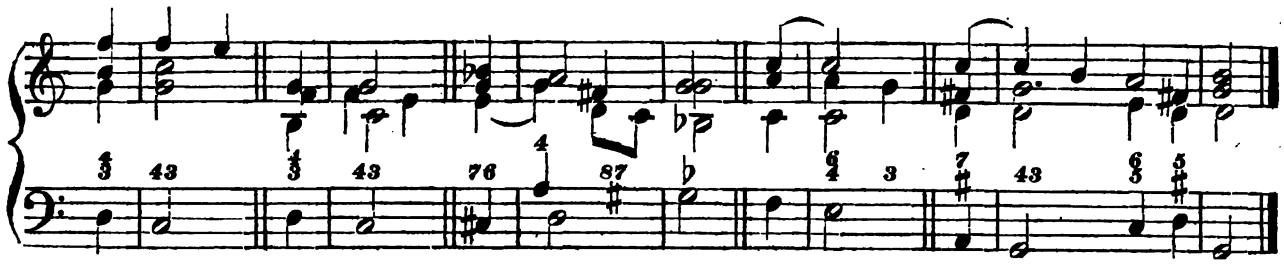
Der Verfasser glaubt, dass diese Bemerkung für den Schüler sich am geeigneten Orte befindet, indem man jetzt überall geneigt zu sein scheint, sich mehr der strengeren kirchlichen Figural-Musik zuzuwenden, als es seither geschehen ist.

Aus dem Vorhergehenden geht von selbst hervor, dass es, besonders bei kirchlichen Compositionen, kein Fehler zu nennen ist, wenn die Dissonanzen vorbereitet sind, welche in diesen oder jenen Accord unvorbereitet eintreten können.

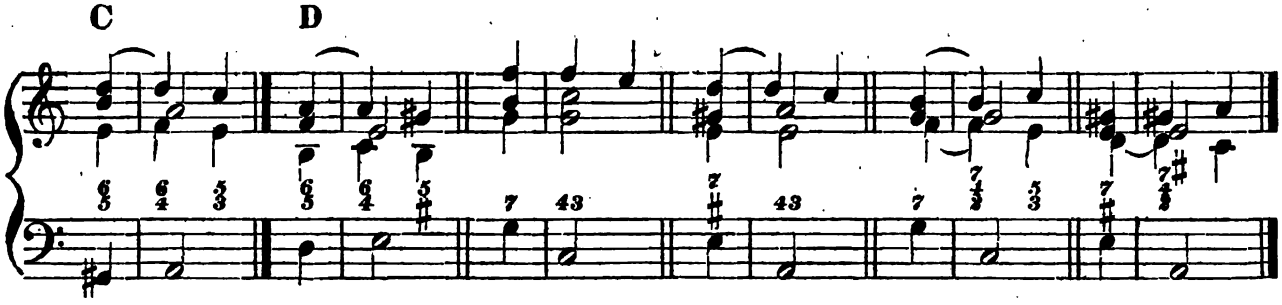
§. 106.

Oben § 13 ist gesagt, dass die reine Quarte als Konsonanz und Dissonanz angesehen wird. Die reine Quarte tritt als Dissonanz auf: 1) wenn sie von einem konsonirenden Dreiklange vorbereitet ist, wo sie unmittelbar darauf als Undecime erscheint, wie bei A. 2) Wenn sie ausserdem blos einen Vorhalt der Terz abgiebt, wie bei B. Bei C erscheint die reine Quarte im Quartsextenaccorde ebenfalls als Dissonanz (als ein Vorhalt der Terz), weil in dem dort vorausgehenden Quintsextenaccorde die Quinte an der Stelle der kleinen Septime steht, welche bekanntlich eine Stufe abwärts schreiten muss, was durch die Quarte in dem darauf folgenden Quartsextenaccorde verzögert wird. Bei D ist es derselbe Fall. 3) Wenn die reine Quarte auch unvorbereitet in einem Undecimen- und Terzdecimenaccorde auftritt.

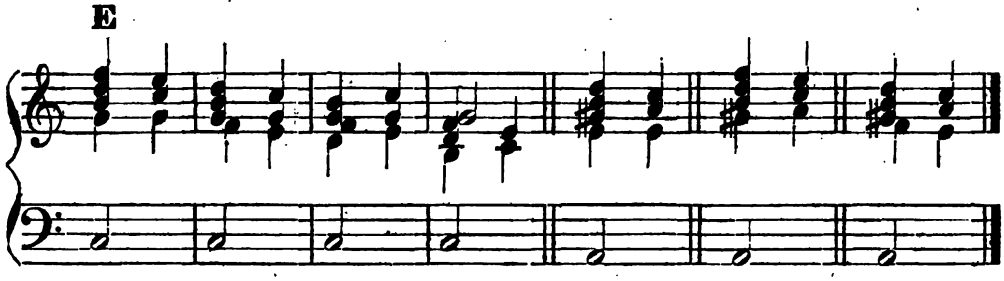




C D



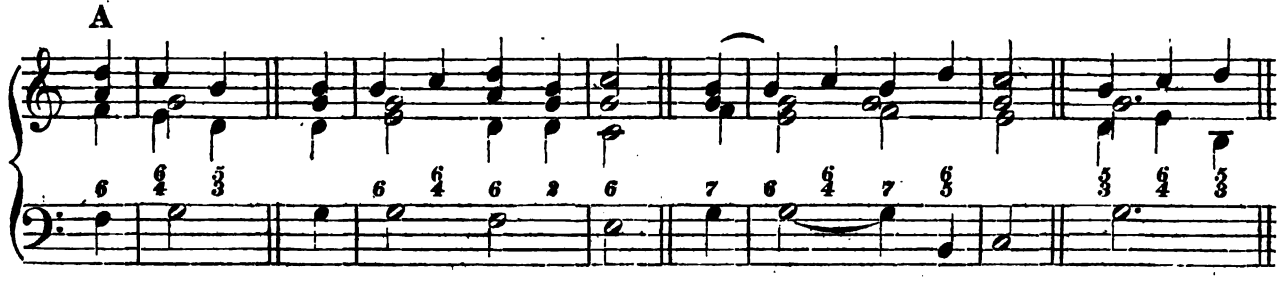
E

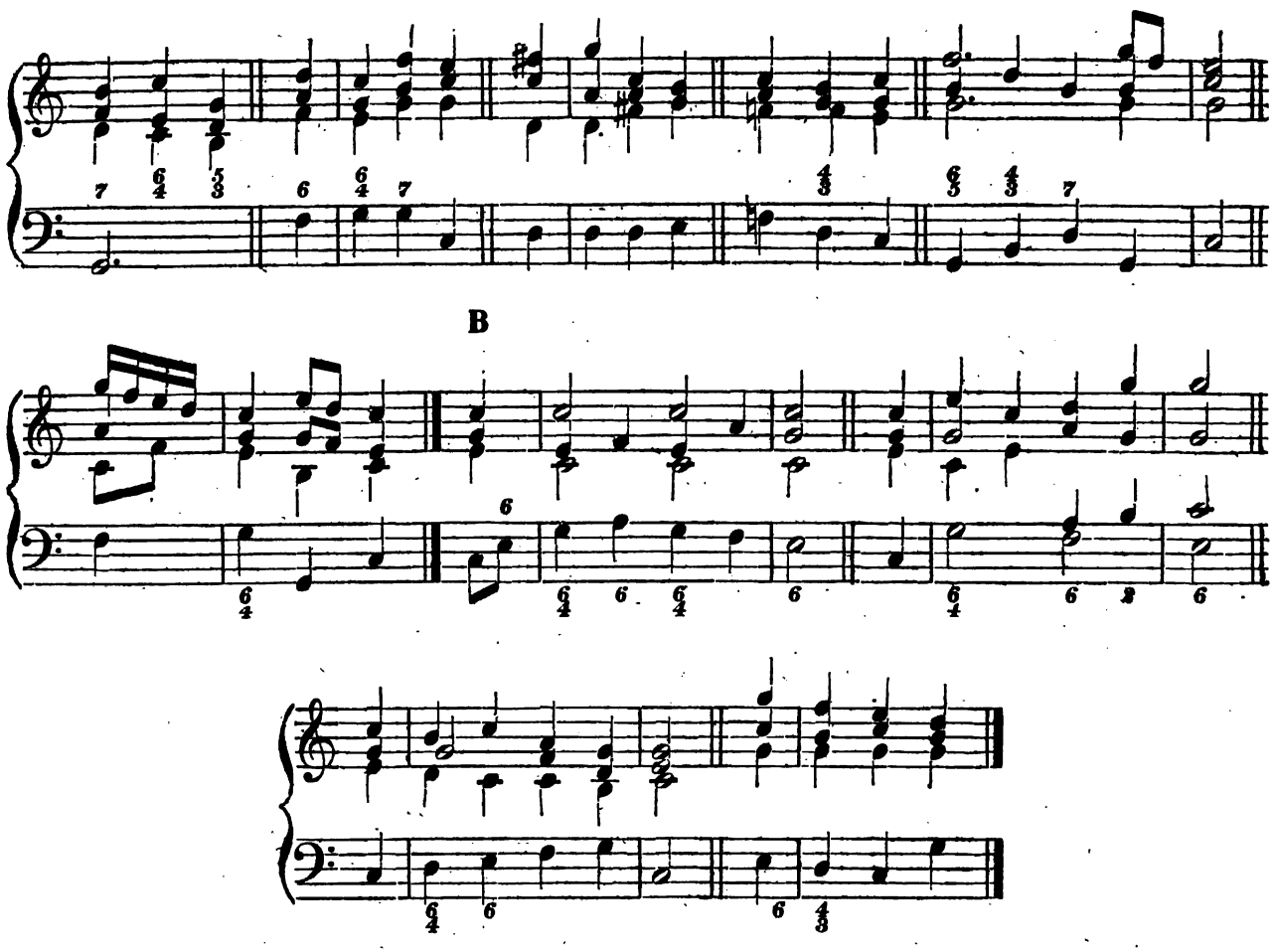


§. 107.

Als Konsonanz hingegen tritt die reine Quarte auf, wenn sie in einer andern Weise, wie bei A, oder wenn sie im Durchgange, wie bei B erscheint, und hat dann keine bestimmte Fortschreitung; nur bei der 3. Verwechselung des Hauptseptimenaccordes, wo die übermässige Quarte Leitton ist, schreitet diese eine Stufe aufwärts.

A





§. 108.

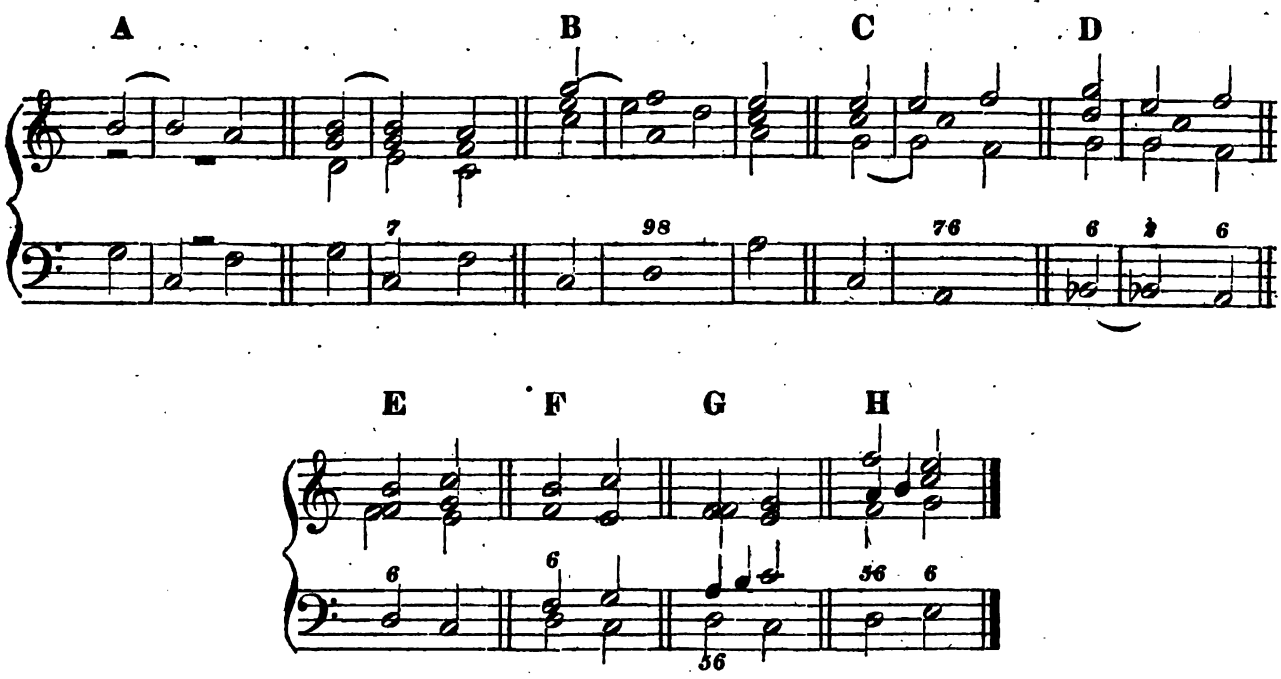
Bei einem Intervalle, welches vorbereitet werden muss, geschieht die Vorbereitung im schlimmen Takttheile (Arsi), worauf der Anschlag auf dem guten Takttheile (Thesi) erfolgt. Nachdem auf diese Weise die Vorbereitung und der Anschlag der Dissonanz geschehen ist, erfolgt die Auflösung der Dissonanz wieder im guten Takttheile. Die Vorbereitung, der Anschlag und die Auflösung der Dissonanz muss aber nicht allein auf derselben Tonhöhe (auf ein- und derselben Klangstufe), sondern das Alles muss in der strengen Schreibart auch von einer und derselben Stimme ausgeführt werden.

Der Eintritt der Dissonanz ist der Anschlag, wenn auch die Noten gebunden erscheinen.

Bei A ist die Vorbereitung, der Anschlag und die Auflösung der Dissonanz im Discant, bei B im Alt, bei C im Tenor und bei D im Bass.

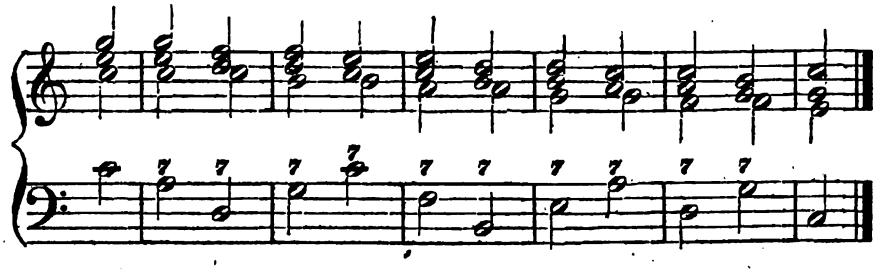
Die Terz im Sextenaccorde in den Beispielen bei E, F, G, H, welche an der Stelle der verminderten Quinte steht und frei angeschlagen werden kann, aber gewöhnlich abwärts aufgelöst wird, scheint dort eine Stufe aufwärts in eine reine Quinte zu schreiten. Da aber das Abwärtsschreiten der Terz, im Sextenaccorde bei E, dem Tenor bei F, und bei G dem Alt, und bei H dem Discant übergeben ist, so findet bei einer solchen scheinbaren Fortschreitung in eine reine Quinte eine Ausnahme statt.

Auf Tab. XXVII Nro. 42 befindet sich hierzu für den Schüler eine Aufgabe.



Soll ferner die Vorbereitung und der Anschlag der Dissonanz, besonders für die Kirche, nicht auffällig sein, so muss die Note zur Vorbereitung einer Dissonanz wenigstens eben so viel Geltung haben, als die anzuschlagende dissonirende Note, welche man mit der Vorbereitungsnote gebunden erscheinen lässt.

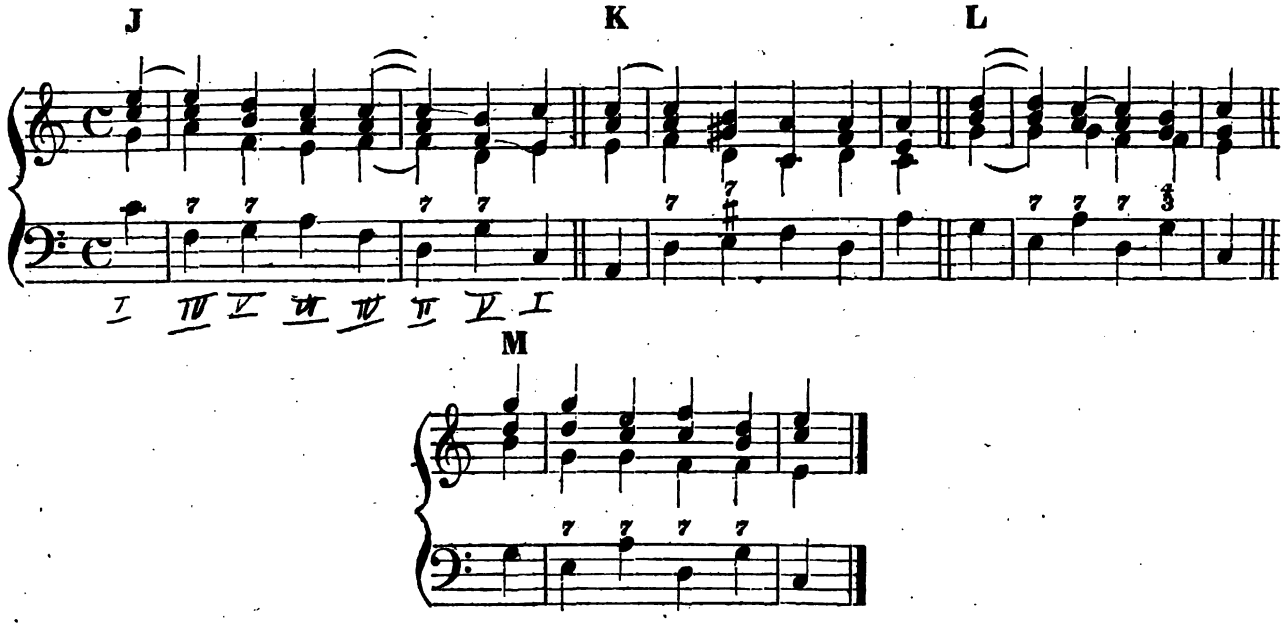
Folgen mehrere Septimenaccorde unmittelbar aufeinander, dann kann jedoch die nachfolgende Septime vorher nicht im schlimmen Takttheile vorbereitet werden. Unter solchen Umständen leidet obige Regel ebenfalls eine Ausnahme. Man nennt das eine Septimenkette oder eine Septimensequenz; z. B.:



Hieraus wird man erkennen, dass eine Sequenz nichts anders ist, als eine fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmonien. Bei einer leitereigenen Accordenfolge kann nur nach den vollständigen Septimenaccorden auf der 2. und 4. Stufe der Durtonleiter unmittelbar wieder ein vollständiger Septimenaccord folgen, wie bei J. In der Molltonleiter kann das nach dem Septimenaccorde auf der 4. Stufe geschehen, bei K. Folgen ausserdem im 4stimmigen Satze 2 Septimenaccorde unmittelbar hinter einander, so muss einer davon

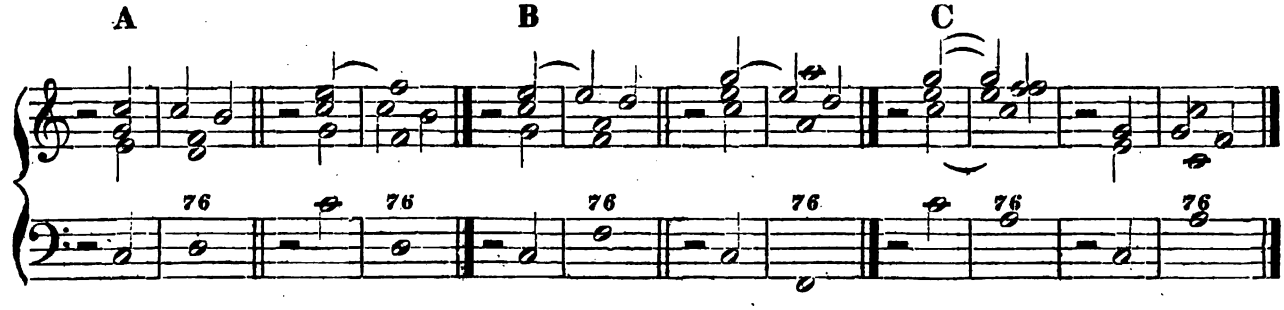
unvollständig werden. In dem Septimenaccorde, welcher unvollständig werden muss, bleibt die Quinte weg, wofür entweder die Octave des Grundtones hinzugenommen, oder die Terz verdoppelt wird, bei L und M.

Auf Tab. XXVIII von Nro. 43 an wird man auch Dreiklangs-, Sexten- und andere Sequenzen finden.



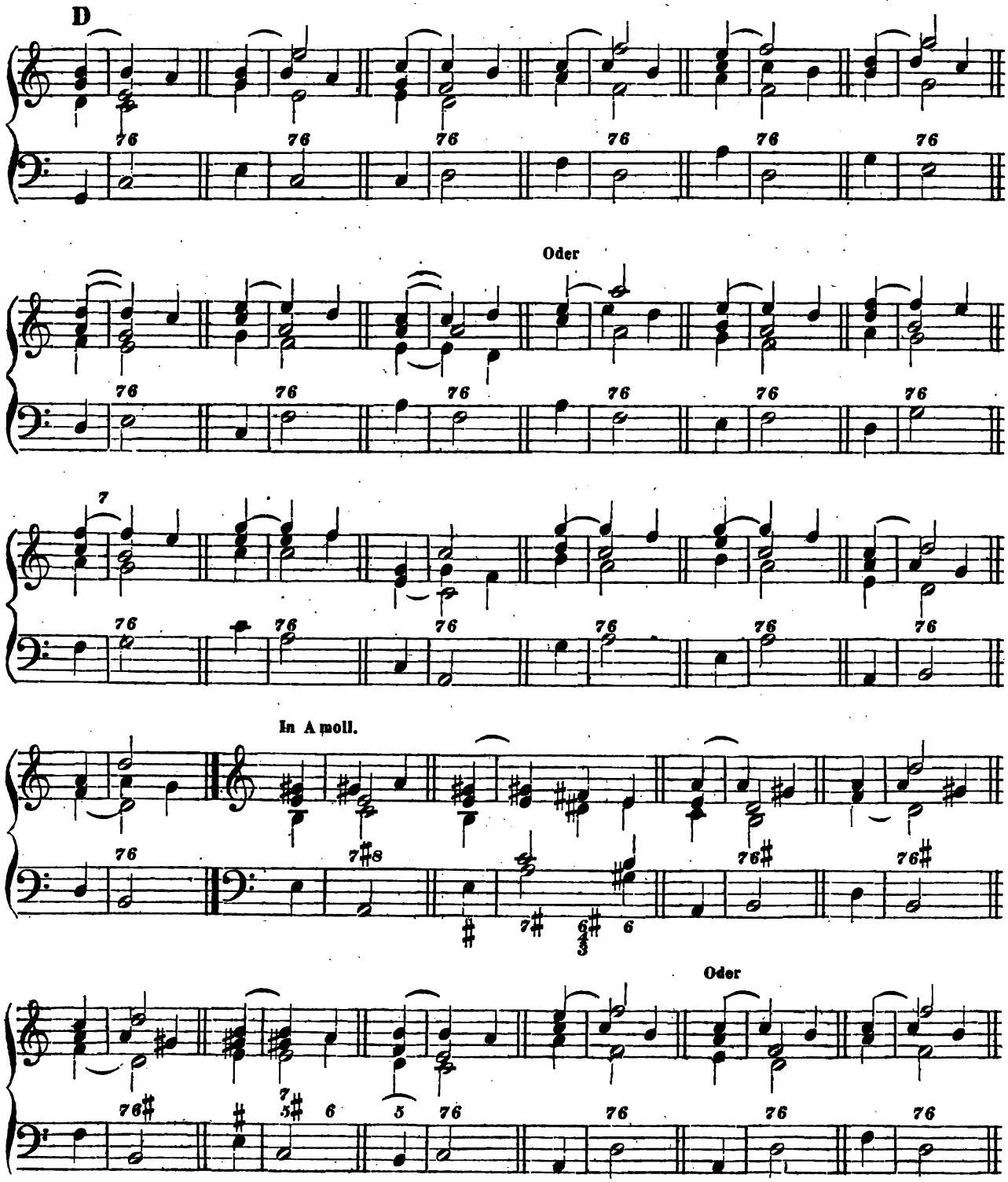
§. 109.

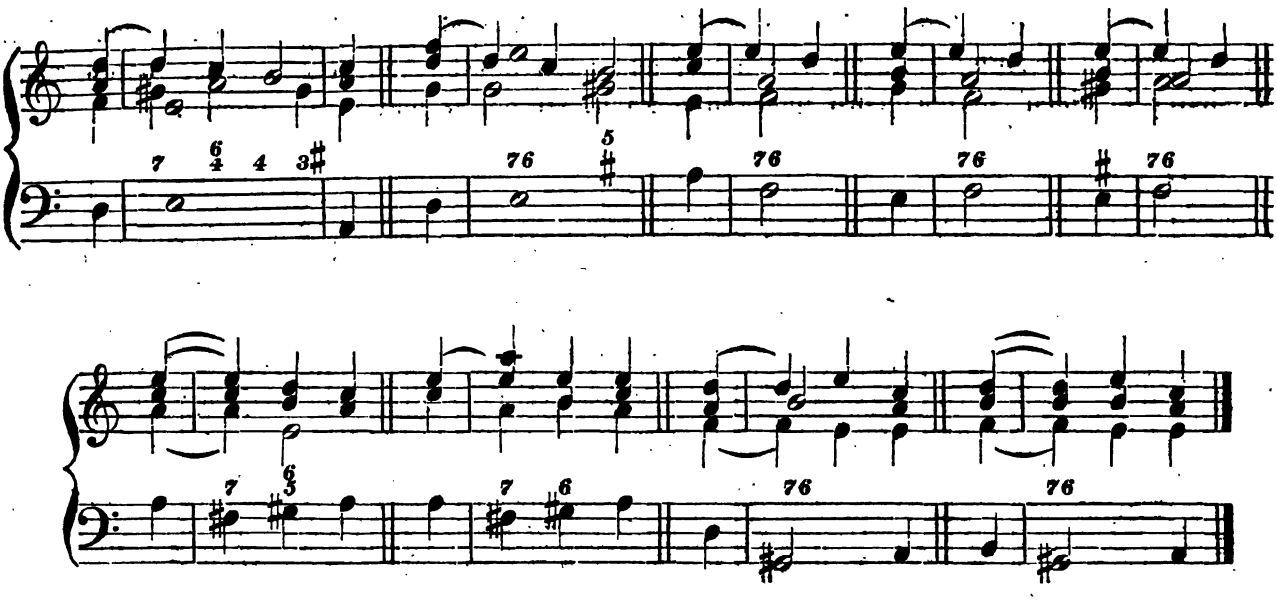
Soll die Septime in einem Septimenaccorde durch einen konsonirenden Grundaccord vorbereitet werden, so schreitet der Bass, wenn die Octave zur Septime werden soll, entweder eine Secunde aufwärts oder eine Septime abwärts, bei A. Soll die Terz zur Septime werden, so schreitet der Bass entweder eine Quarte aufwärts, oder eine Quinte abwärts, bei B. Soll die Quinte zur Septime werden, dann schreitet der Bass entweder eine Terz abwärts oder eine Sexte aufwärts, bei C.



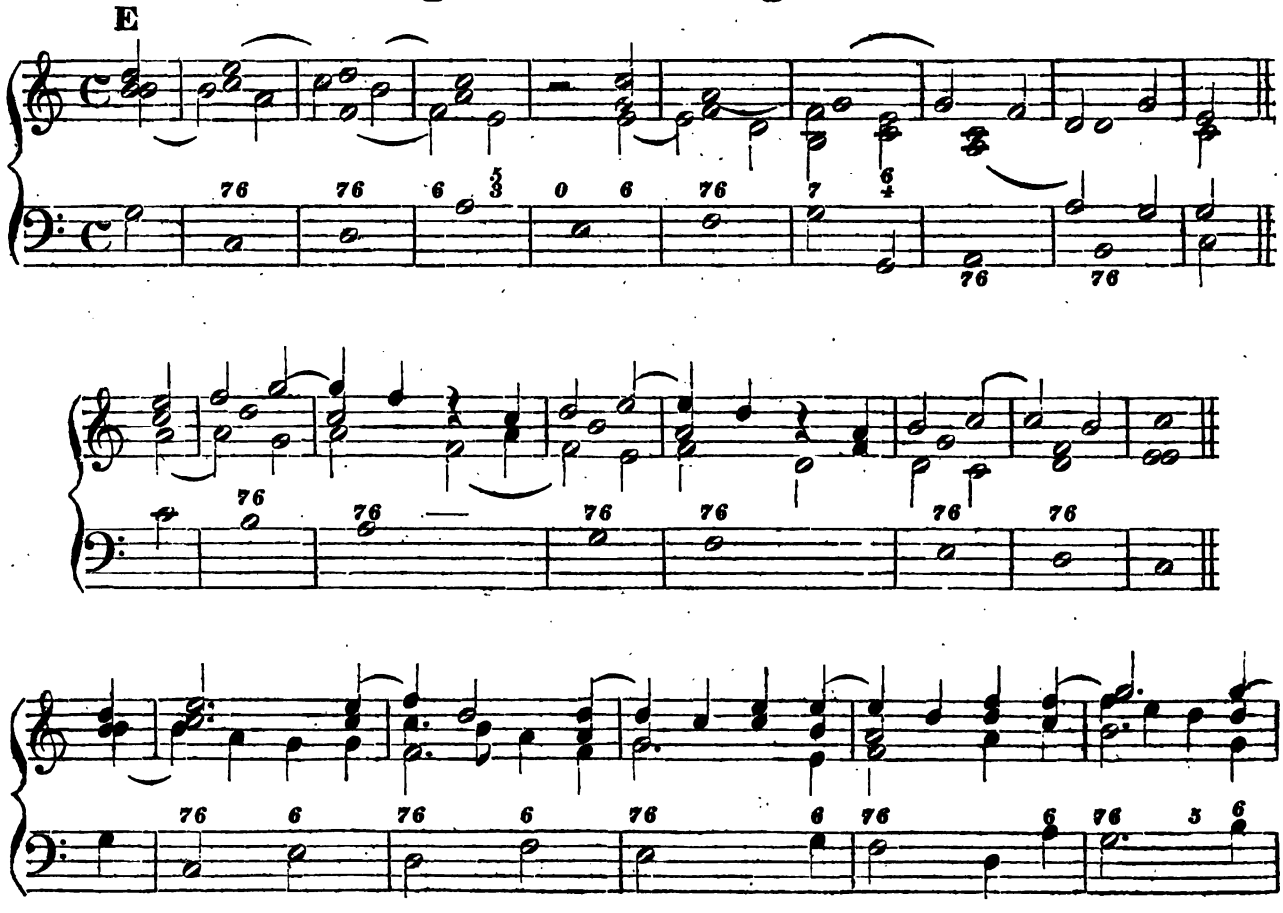
Septimenaccorde können bei Auslassung der Quinte auf jeder Stufe der diatonischen Tonleiter in einen Sextenaccord übergehen. Der Septimenaccord mit der kleinen Terz, der reinen Quinte und grossen Septime, welcher seinen Sitz auf der 1. Stufe der Molltonleiter hat, kann nur durch die Terz des Dur-Dreiklanges auf der 5. Stufe dieser Tonleiter

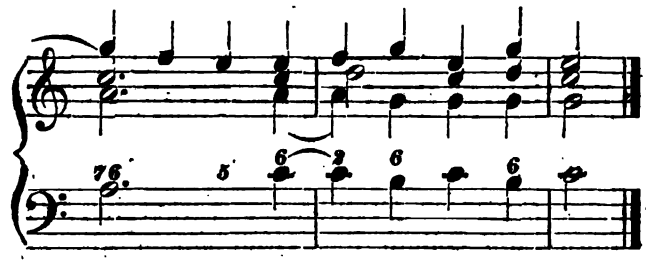
vorbereitet werden. Auf welche verschiedene Weise ein Septimenaccord durch einen konsonirenden Dreiklang vorzubereiten ist, und nach dessen Anschlag auf der diatonischen Tonleiter in einen Sextenaccord übergehen kann, ist bei D und E angegeben.





Vorbereitung der Septimen durch Sextenaccorde, nebst Anschlag und Auflösung derselben.

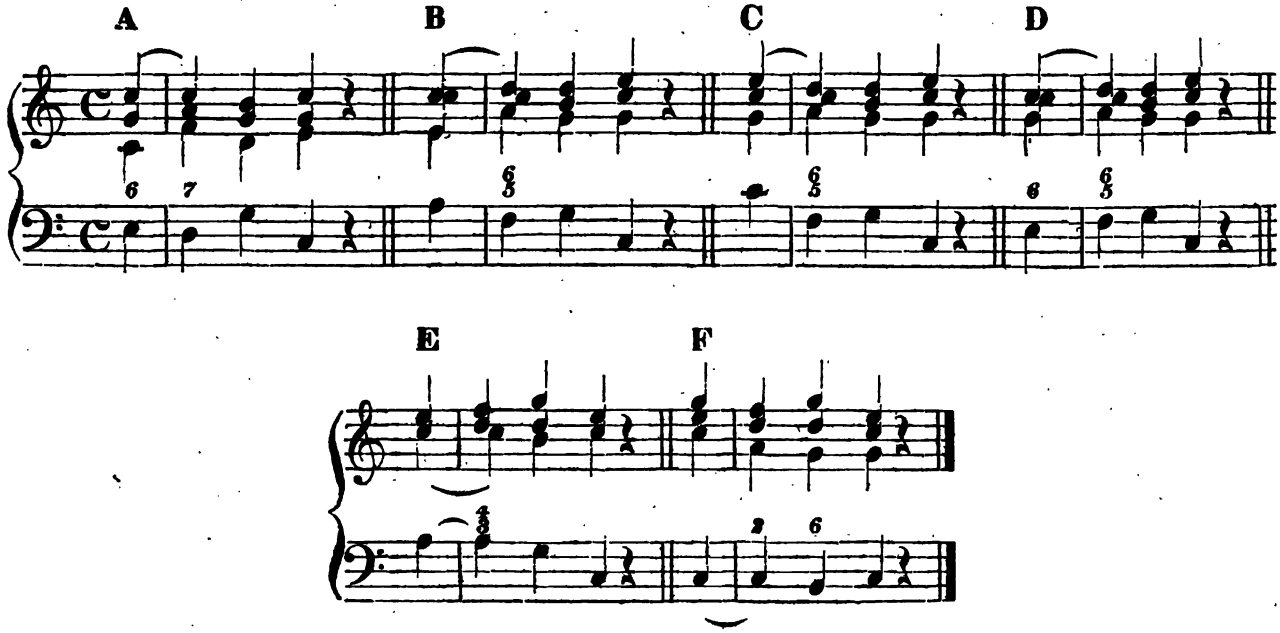




Oben §. 42 und 43 ist angezeigt, dass die Septime sich in die Octave, Quinte, Terz und Sexte auflösen kann, und durch dieselben Intervalle, wie man aus vorstehenden Beispielen wahrnehmen wird, kann auch die Vorbereitung der Septime geschehen; jedoch kann diese verschiedene Vorbereitung nicht bei jedem Septimenaccorde auf den Stufen der diatonischen Tonleiter ausgeführt werden.

§. 110.

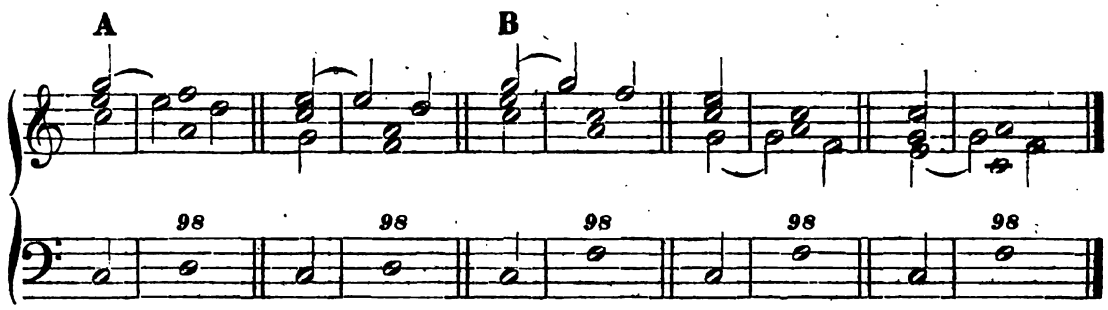
Macht man aus einem Septimenaccorde, dessen Septime nicht unvorbereitet (oder frei) angeschlagen wird, die 1. Umkehrung, so steht die Quinte des umgekehrten Accordes bekanntlich an der Stelle der Septime, welche daher ebenfalls durch eine Konsonanz vorbereitet werden muss. Dasselbe ist in der 2. Verwechselung bei der Terz, und in der 3. Verwechselung beim Basse (oder Grundtone) der Fall. Bei A ist die Septime vorbereitet. Bei B ist die Vorbereitung der Quinte im Quintsextenaccorde durch dieselbe Konsonanz geschehen, womit die Septime bei A vorbereitet wurde. Die Quinte im Quintsextenaccorde, bei B, kann aber auch wie bei C vorbereitet werden, oder wie bei D. Die Vorbereitung der Terz im Terzquartenaccorde geschieht am besten durch einen Dreiklang, wie bei E. Bei der Vorbereitung des Grundtones im Secundenaccorde ebenfalls, bei F.



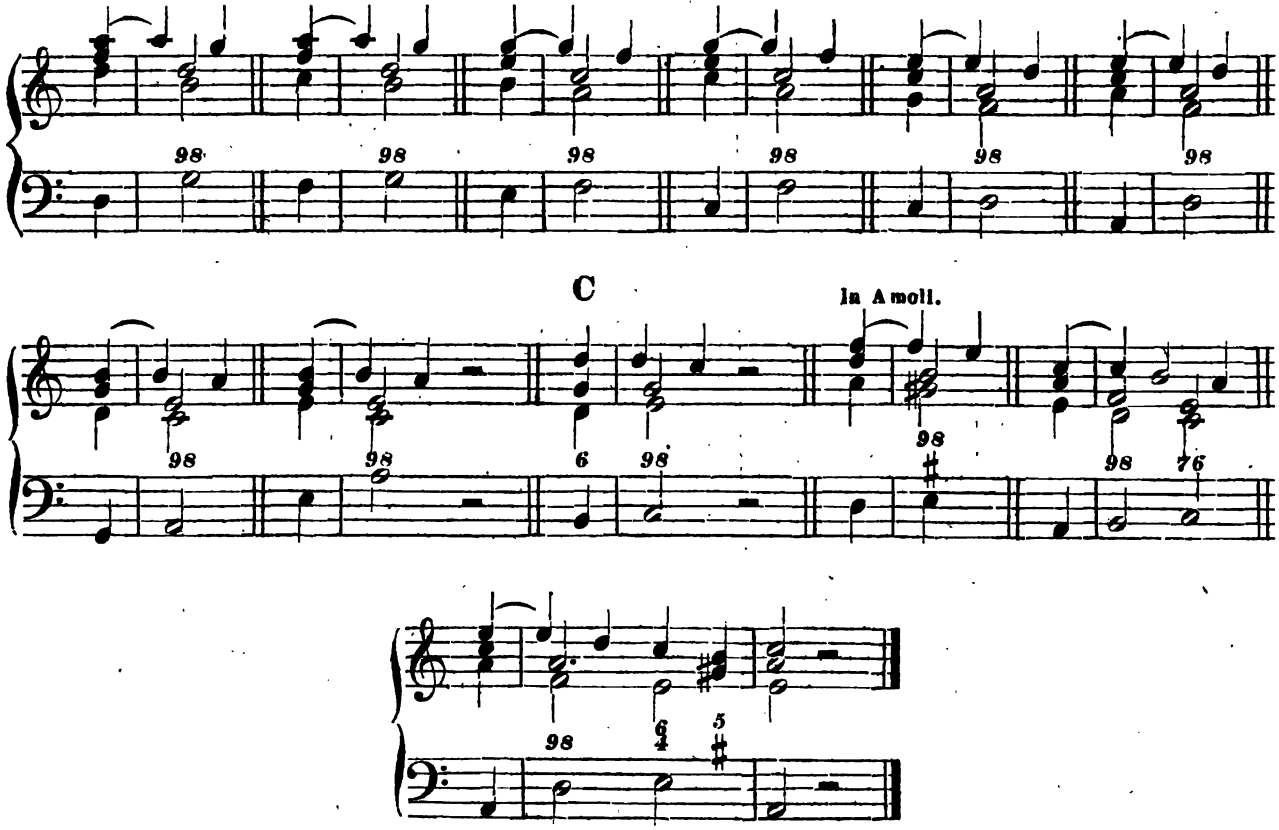
§. 111.

Vorbereitung, Anschlag und Auflösung der Nonen-Accorde.

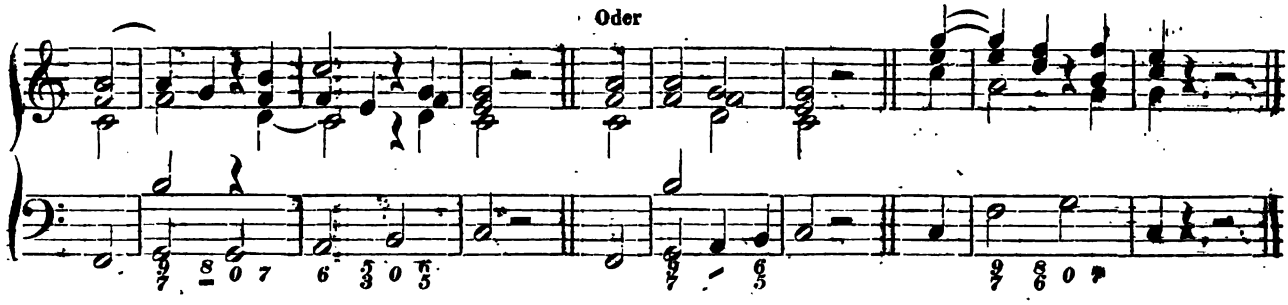
Wenn auf einen konsonirenden Dreiklang der Bass eine Secunde aufwärts schreitet, so kann die None durch die Terz des Dreiklanges vorbereitet werden, bei A. Soll die Vorbereitung der None durch die Quinte des Dreiklanges geschehen, dann schreitet der Bass eine Quarte aufwärts, bei B.

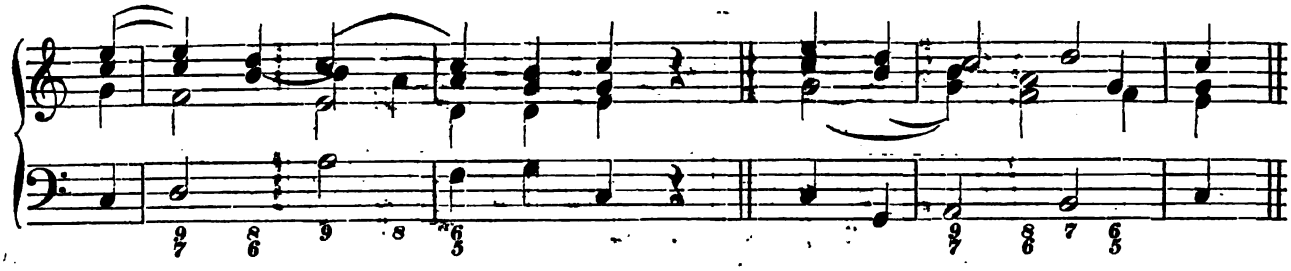


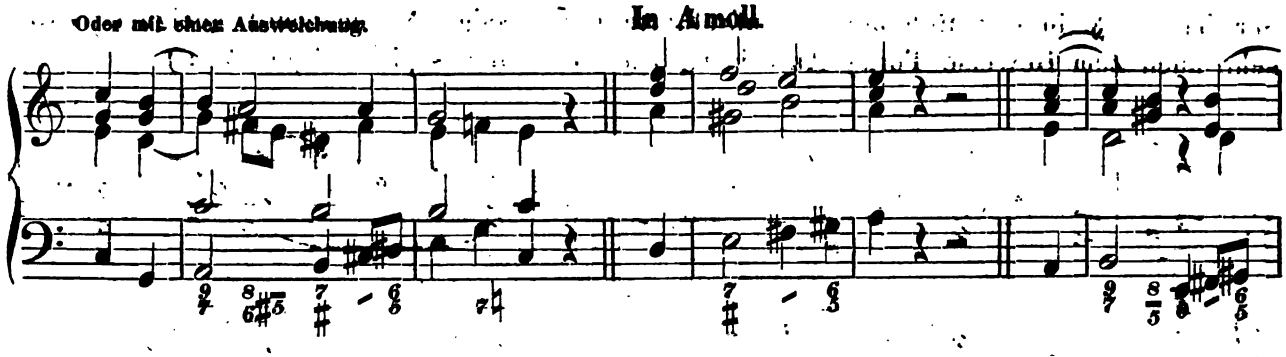
Bleiben die Septimen aus den im §. 51 aufgeführten 8 Nonenaccorden weg, dann kann die None nicht allein von einem konsonirenden Dreiklange vorbereitet, sondern auch in einen solchen und zwar abwärts aufgelöst werden.

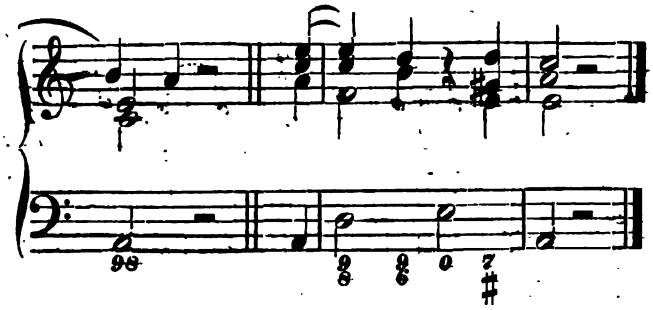


Wird im Nonenaccorde die Quinte weggelassen und dafür die Septime beibehalten, so muss folglich auch auf die Auflösung der Septime Rücksicht genommen werden.

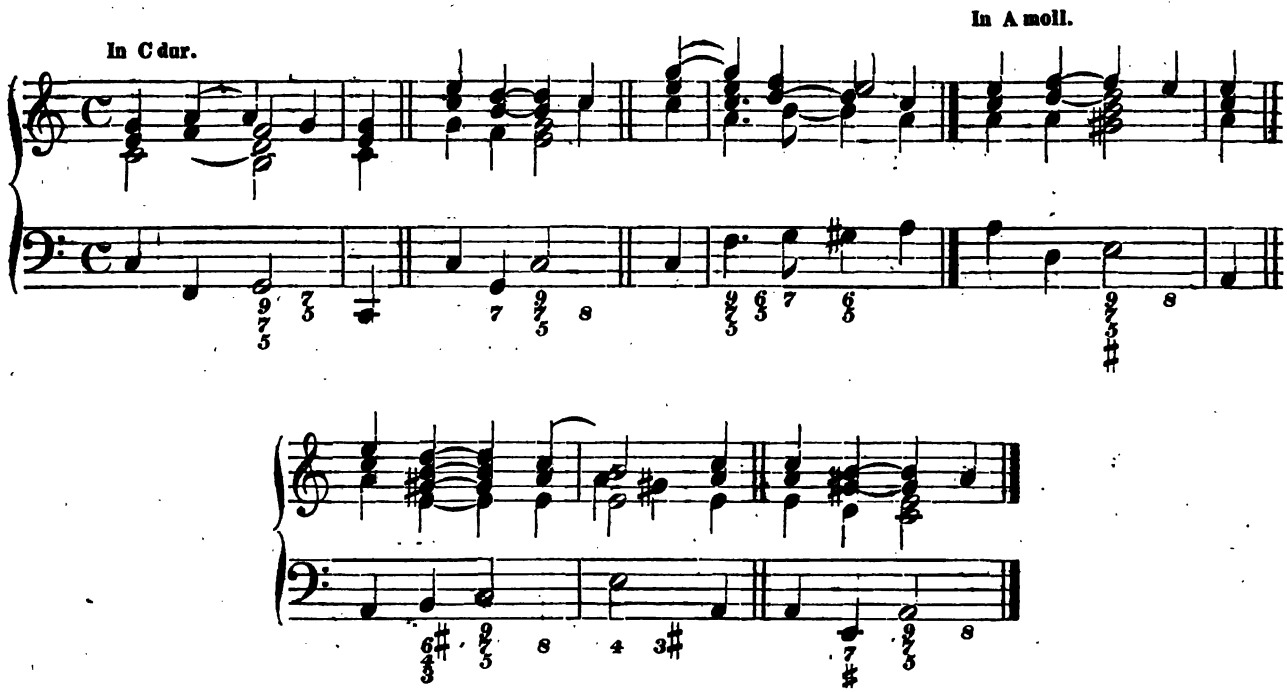




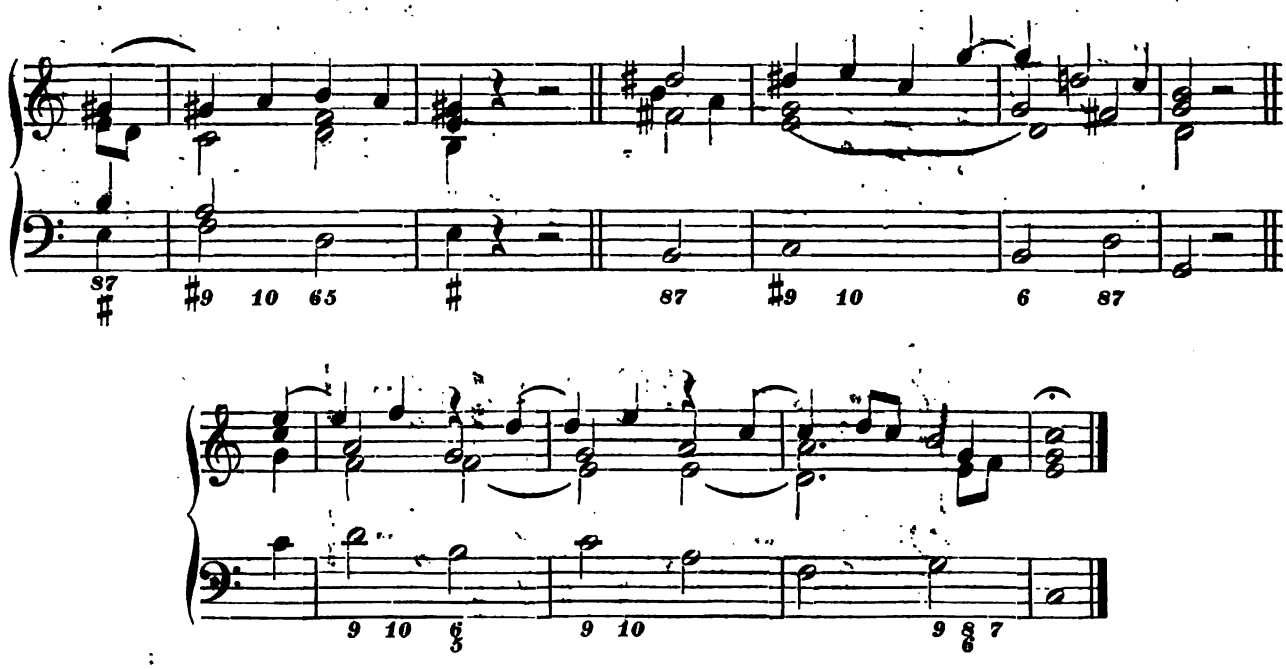




Vorbereitung 5stimmiger Nonen-Accorde.



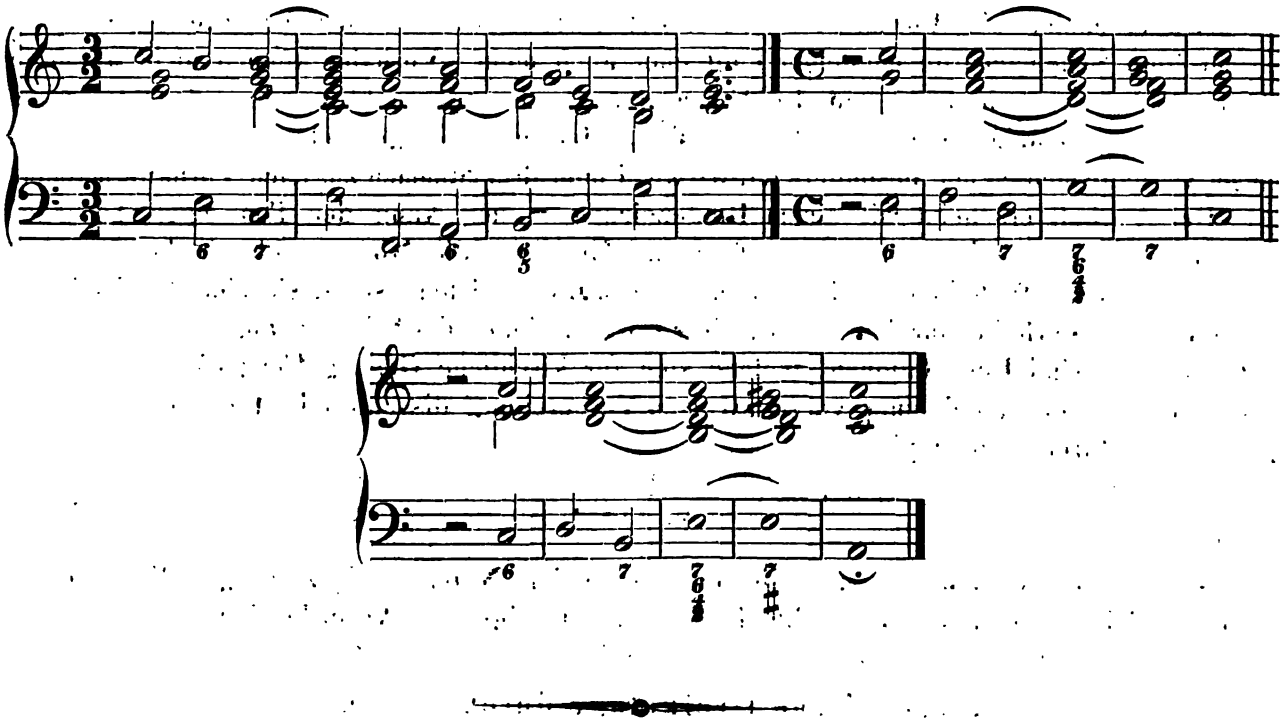
Im §. 51 ist in Folge des §. 32 angegeben, dass sich auch die grosse Noue, wie es bei der übermässigen immer der Fall ist, aufwärts auflösen kann. Dazu ist besonders der im 50. §. in der Molltonleiter aufgeführte übermässige Nonenaccord geeignet. (Man sehe auch zum Beweise Türks Anweisung zum Generalbassspielen Seite 265.)



§. 112.

Vorbereitung, Anschlag und Auflösung der Undecimen- und Terzdecimen-Accorde.

Die Anwendung mit Vorbereitung, Anschlag und Auflösung der Undecimen-Accorde ist oben Seite 70 schon angegeben. Hier wird nur noch bemerkt, dass man auch den auf Seite 70 angewendeten Undecimen-Accorden bei G, K und J vor ihrem Eintritte den Septimen-Accord, der dem Undecimen-Accorde zu Grunde liegt, vorhergehen lassen kann. Z. B.:



Capitel XI.

Die Vorhalte.

Aufhaltungen oder Verzögerungen (Retardationen).

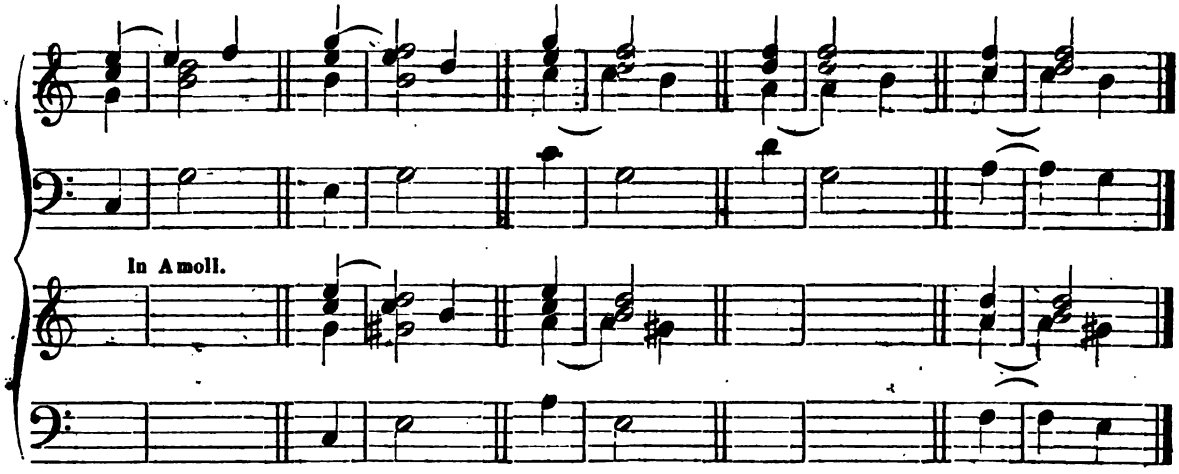
§. 113.

Ein Vorhalt ist ein Ton, welcher im unmittelbar vorhergehenden Accorde schon vorkommt, wodurch aber ein Theil des darauf folgenden Accordes aufgehalten wird; nur

Aufgehaltene Septimenaccorde.

In C dur.

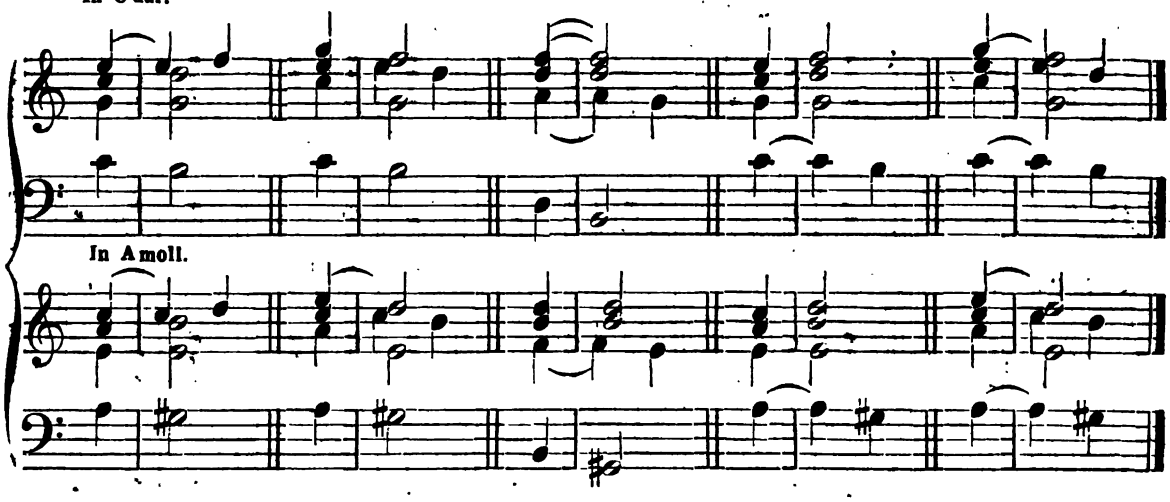
In A moll.



Aufgehaltene Quintsextenaccorde.

In C dur.

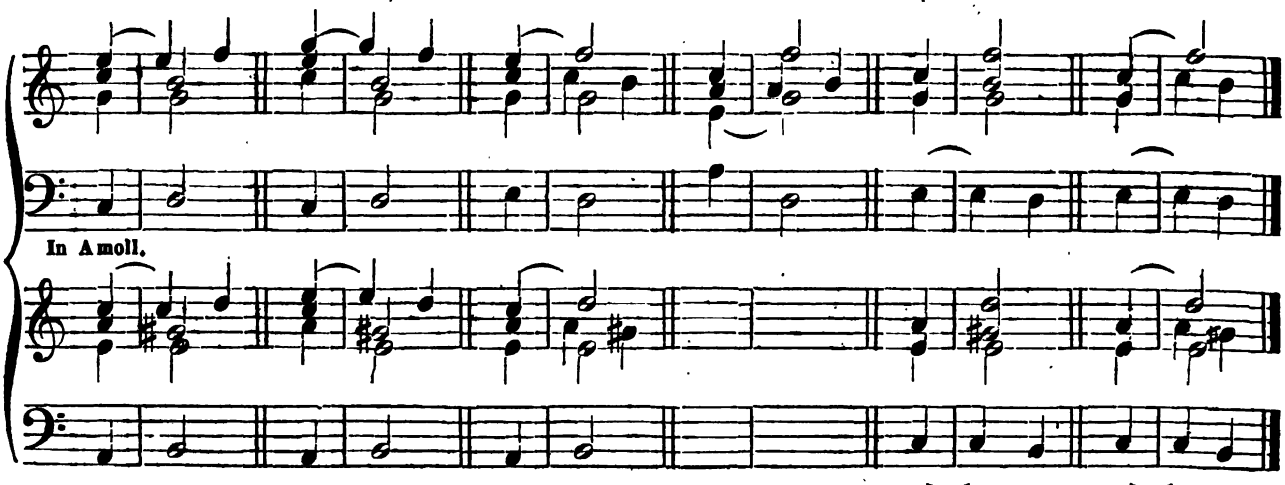
In A moll.



Aufgehaltene Terzquartenaccorde.

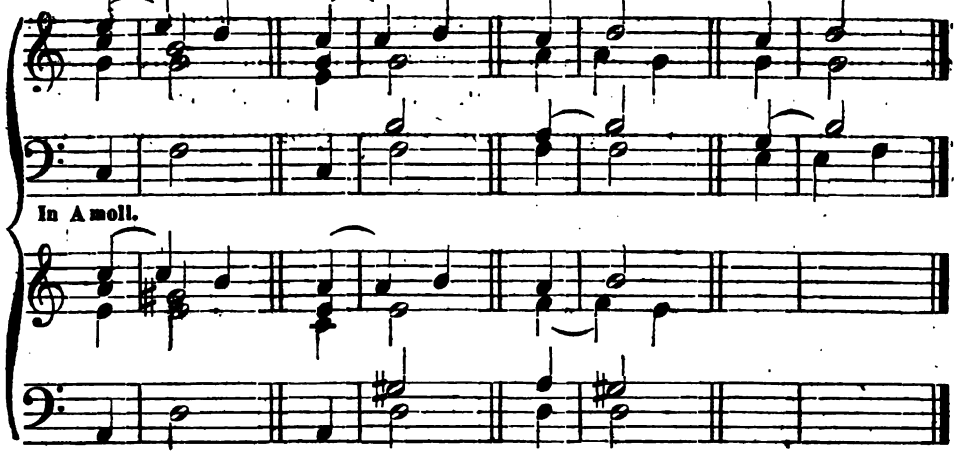
In C dur.

In A moll.



Aufgehaltene Secundenaccorde.

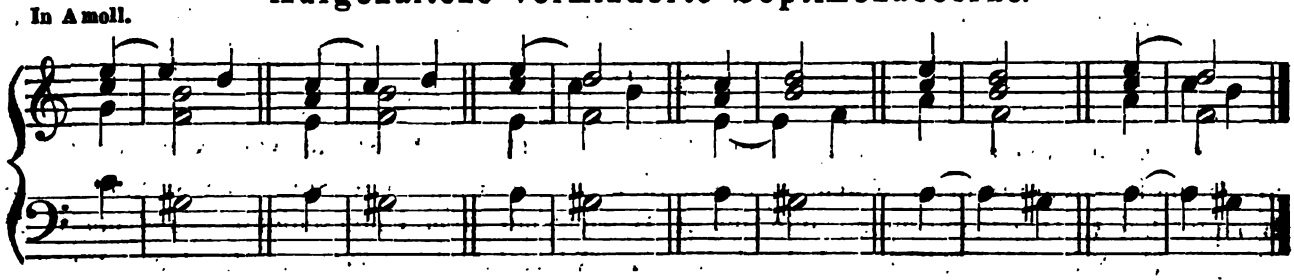
In C dur.



In A moll.

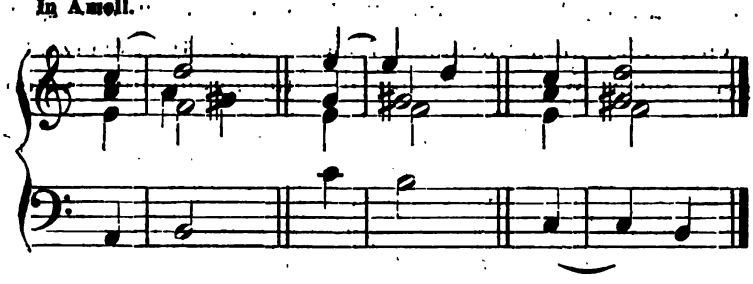
Aufgehaltene verminderte Septimenaccorde.

In A moll.



Aufgehaltene Quintsextenaccorde.

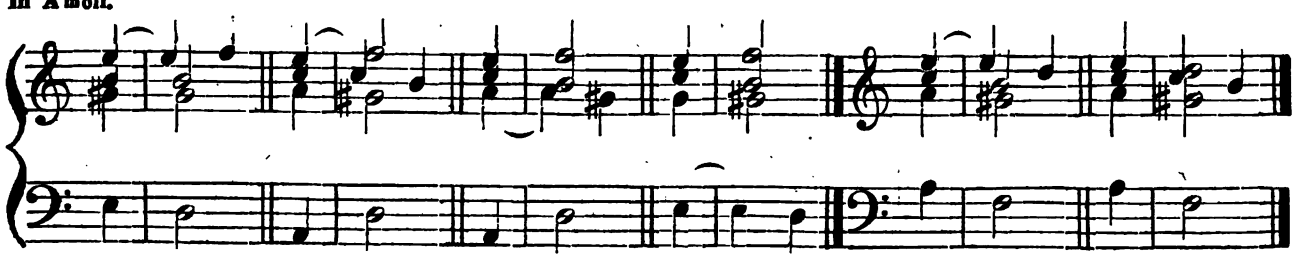
In A moll.



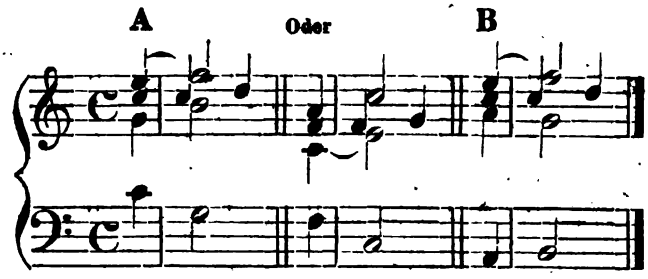
Aufgehaltene Terzquartenaccorde.

Aufgehaltene Secundenaccorde.

In A moll.



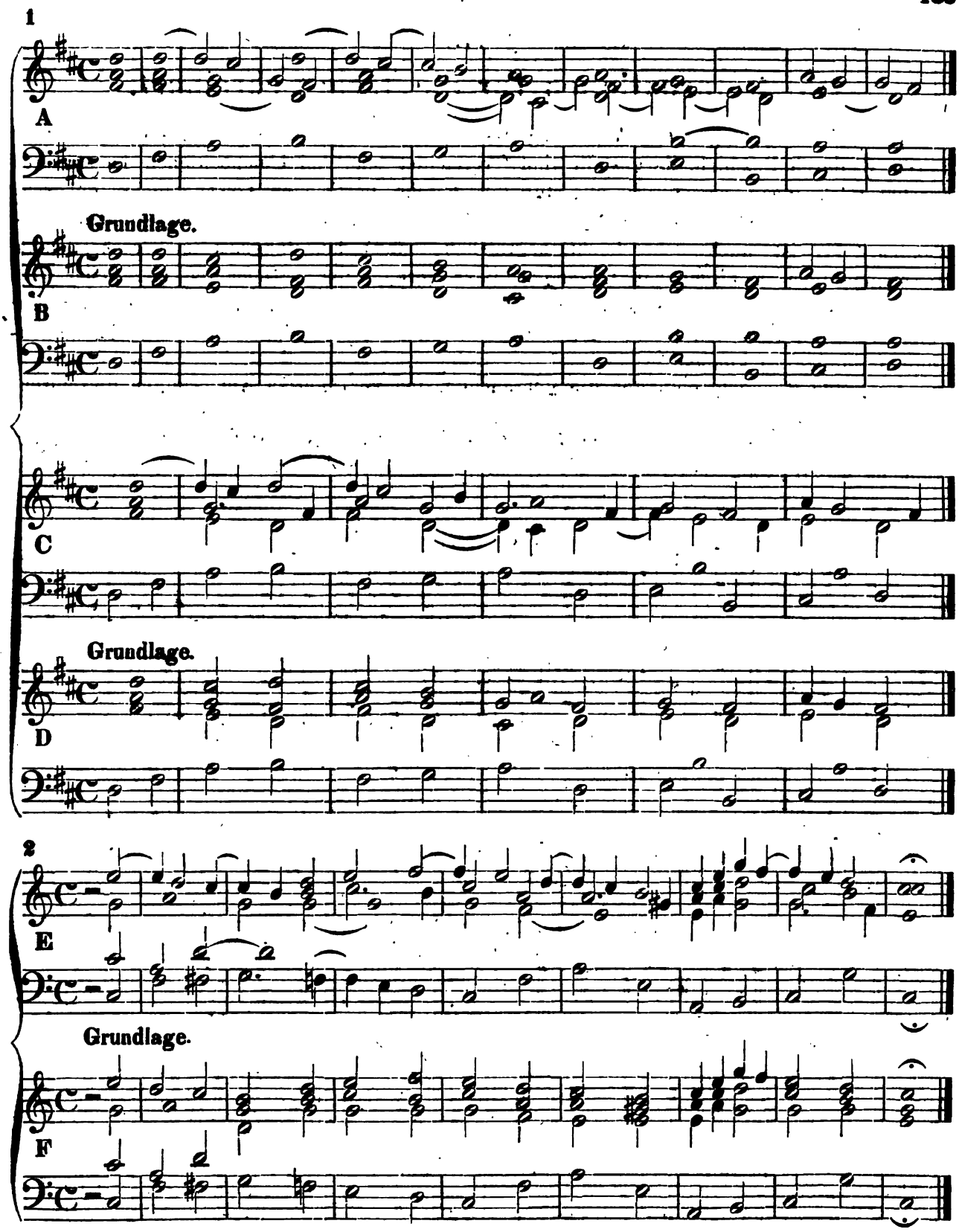
Es ist zwar richtig, dass sich die Vorhalte meistens naturgemässer abwärts bewegen; allein es finden sich von Seite 146 bis 150 Fälle, wo sich nicht nur die Leittöne und andere Intervalle, sondern auch die grosse und übermässige None aufwärts bewegen. Das Letztere ist auch oben Seite 64 und Seite 146 zu sehen. Es darf sich aber nicht allein das vorgehaltene Intervall von keiner andern Stimme hören lassen (d. h. nicht verdoppelt werden), sondern es darf auch die vorbereitete Quarte und die kleine None nicht aufwärts schreiten. Bei A schreitet eine solche Quarte und bei B die kleine None fehlerhaft fort.



Anmerkung. Bei den melodischen Verzierungen wird übrigens auch das Wort „Vorhalt“ gebraucht und bedeutet dort den langen Vorschlag.

§. 116.

Im Nachstehenden sind bei B und F einige einfache Beispiele von Accordenfolgen als Grundlagen aufgeführt, welche bei A und E durch Vorhalte ausgeschmückt sind. Das Beispiel bei C D ist dasselbe, wie bei A B, nur mit dem Unterschiede, dass bei C D die ganzen Noten zu halben und die halben zu Viertelnoten gemacht sind. Denn für den Schüler sind die Vorhalte bei A anschaulicher, als bei C, weil die Vorhalte bei C und E oft mit syncopirten Noten dargestellt sind. Der Schüler versuche hiernach, in die auf den beigefügten Tabellen angegebenen einfachen Accordenfolgen auf gleiche Weise Vorhalte anzubringen. Das wird dem aufmerksamen Schüler bei fortgesetzten ähnlichen Arbeiten vielen Nutzen bringen, zumal wenn er später die durchgehenden Noten dabei benutzt.



Die im §. 116 erwähnten noch beigefügten einfachen Accordenfolgen zur Bildung von Vorhalten findet man auf Tab. XXX bei Nro. 44.

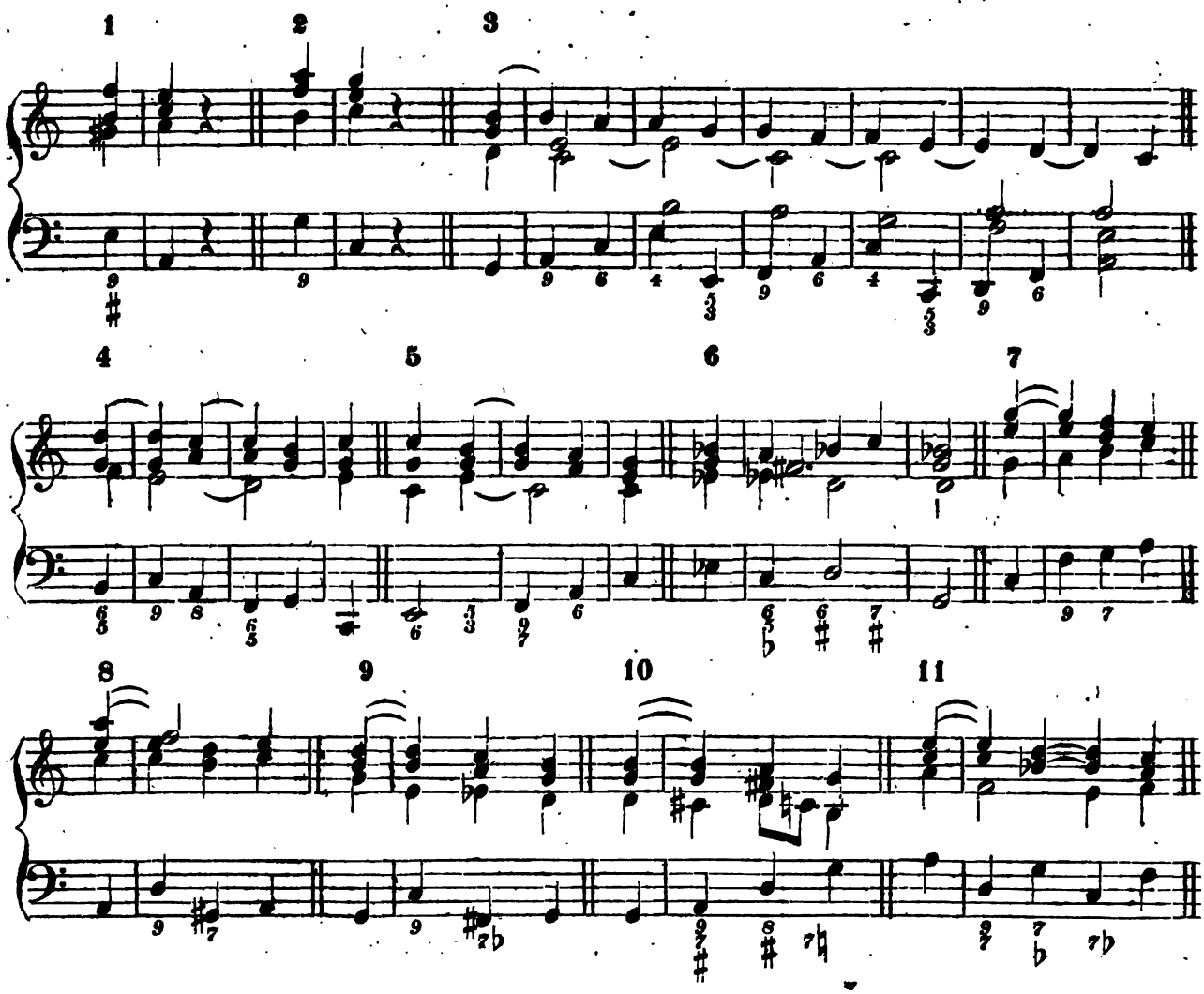
§. 117.

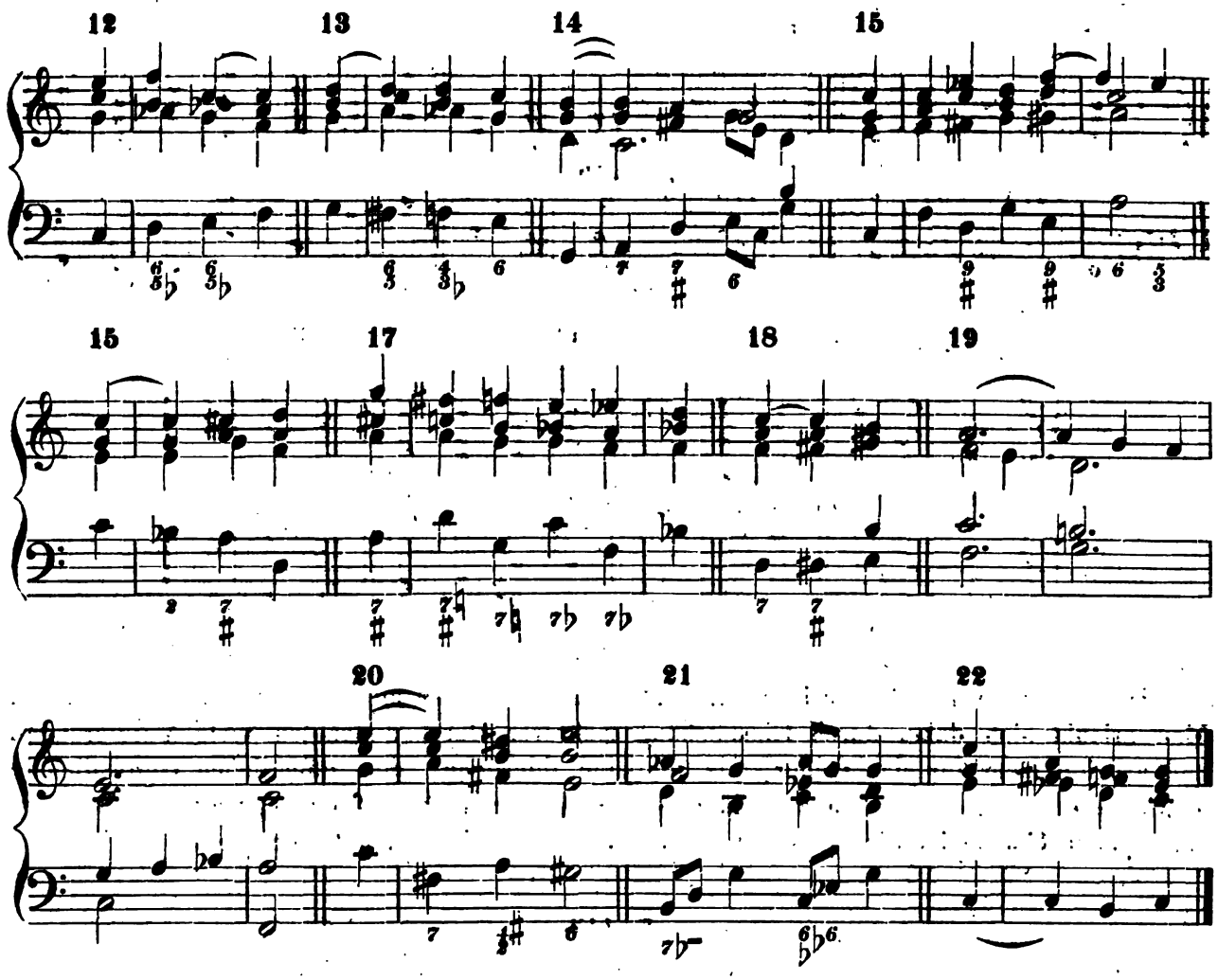
Die Retardationen für die freie Schreibart.

Diese Verzögerungen der Auflösung dissonirender Intervalle, welche weiter unten in diesem §. durch Beispiele dargestellt sind, vermeidet man bei Compositionen im strengen Kirchenstyle, wozu namentlich alle für die Kirche bestimmten Gesangstücke gehören; hingegen sind diese verzögerten Auflösungen mit Vortheil bei andern Compositionen anzuwenden. Es ist auch sehr leicht begreiflich, dass bei langsam einherschreitenden Harmonienfolgen in kirchlichen Gesängen diese verzögerten Auflösungen merklicher hervortreten. Ueberhaupt ist noch manches Andere zu beobachten, um eine der kirchlichen Feier würdige, nach den Gesetzen des wahren Kirchenstyles einherschreitende Harmonienfolge darstellen zu können.

Folgende Beispiele enthalten die gebräuchlichsten verzögerten Auflösungen dissonirender Intervalle.

Man erinnere sich hier bei den 2 ersten Beispielen, was über die Fortschreitung der None im §. 51 gesagt ist.



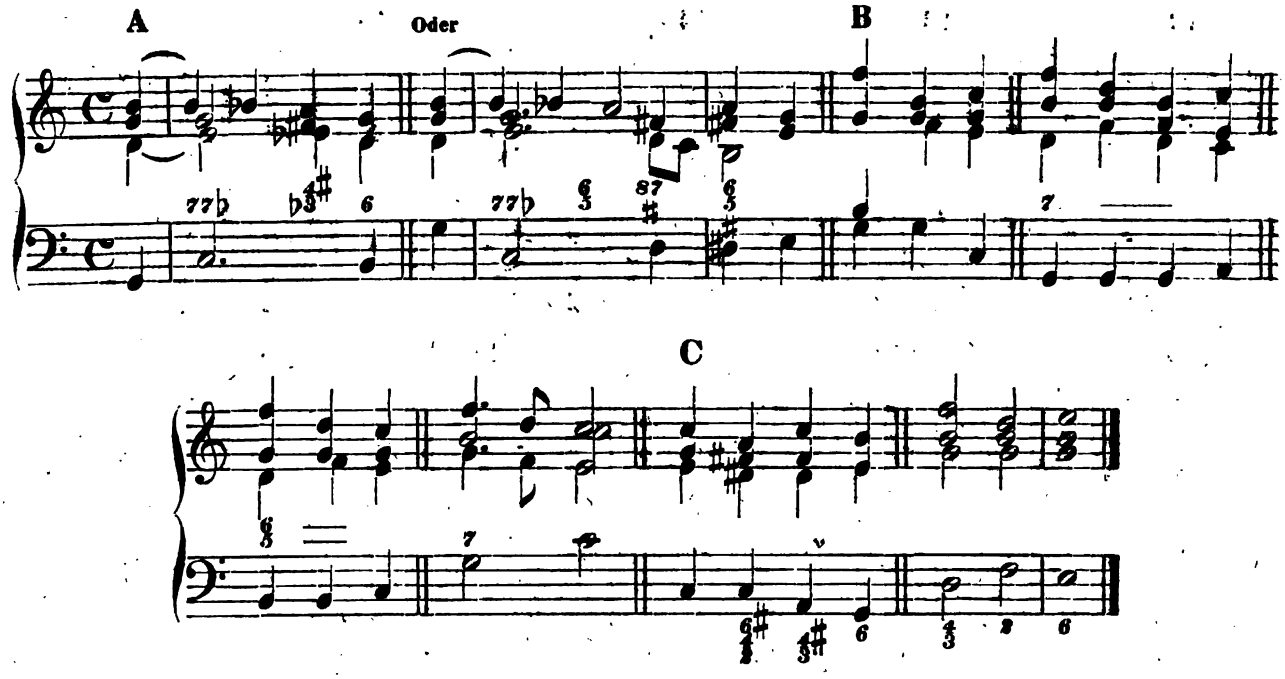


§. 118.

Noch andere Fortschreitungen der Dissonanzen in der freien Schreibart.

Zu den Freiheiten in der Tonsetzkunst, welche sich noch weniger zu Gesang-Compositionen für die Kirche eignen, gehören folgende:

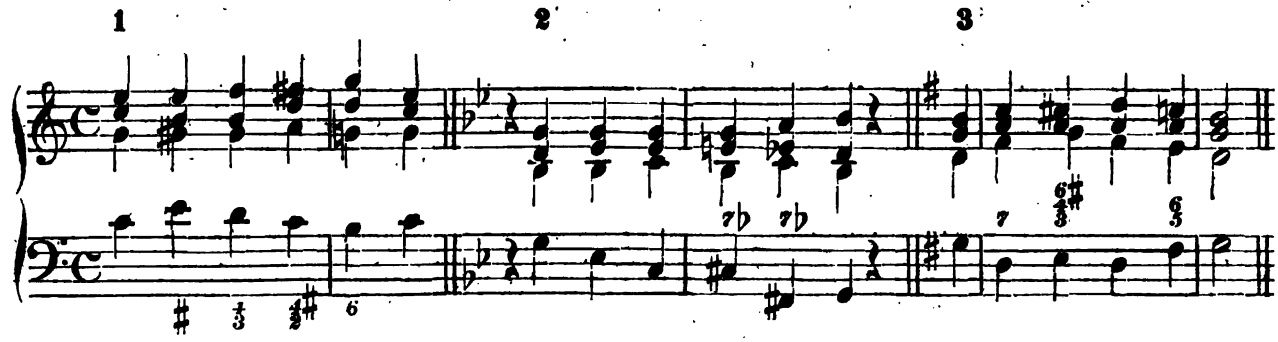
1) wenn in einer und derselben Stimme eine grössere Dissonanz vor ihrer Auflösung zur kleinern gemacht wird, bei A;
2) wenn vor der Auflösung der Dissonanz ein Accord in seine verschiedene Lagen gesetzt wird, wobei die Dissonanz in einer andern Stimme aufgelöst wird, wo man es nicht erwartete, welches man eine Verwechselung der Auflösung nennt, bei B;
3) wenn vor der Auflösung der Dissonanz eine Verwechselung (oder Umkehrung) eines dissonirenden Accordes eintritt, wo die Dissonanz in der Stimme aufgelöst wird, in welcher man sie zuletzt gehört hat, bei C.

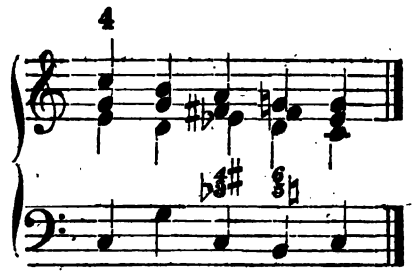


Die grammatischen Regeln in der freien Schreibart werden nicht immer so strenge befolgt. Man erlaubt sich dabei durch Einmischung mehrerer Durchgangsnoten viele Verzierungen und arbeitet mehr für das Gehör, als für eine feierliche, dem öffentlichen Gottesdienste gewidmete Composition. Um aber in dieser Schreibart nicht auf Irrwege zu gerathen, so sollte jeder Componist die strengere Schreibart erst recht genau kennen lernen.

§. 119.

Zu den allergrössten Freiheiten in der Tonsetzkunst gehören wohl die sogenannten elliptischen Auflösungen. Eine harmonische Intervallen-Fortschreitung dieser Art gehört unter die Seltenheiten, die sich der Componist zuweilen erlaubt. Man versteht darunter das Eintreten einer ganz andern Harmonie durch Uebergehung einer Dissonanz-Auflösung. Der Fortschritt zur Konsonanz wird dadurch gedrängter und kräftiger, womit die Componisten einen besondern Eindruck hervor zu rufen suchen. Man sehe die hierzu gehörigen 4 angegebenen Beispiele.

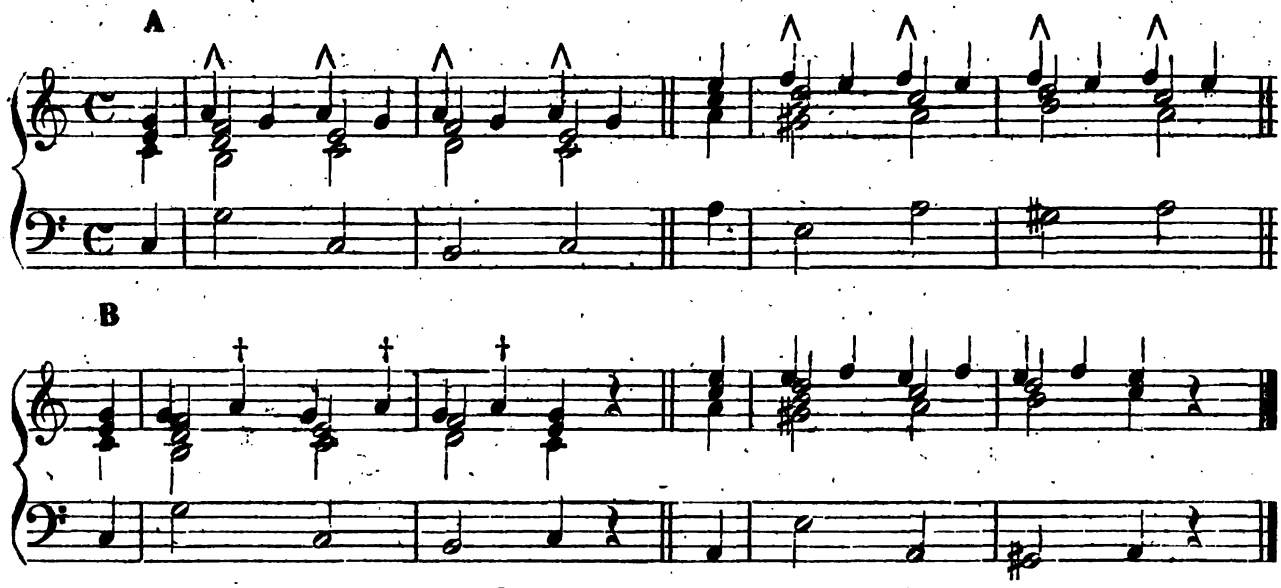




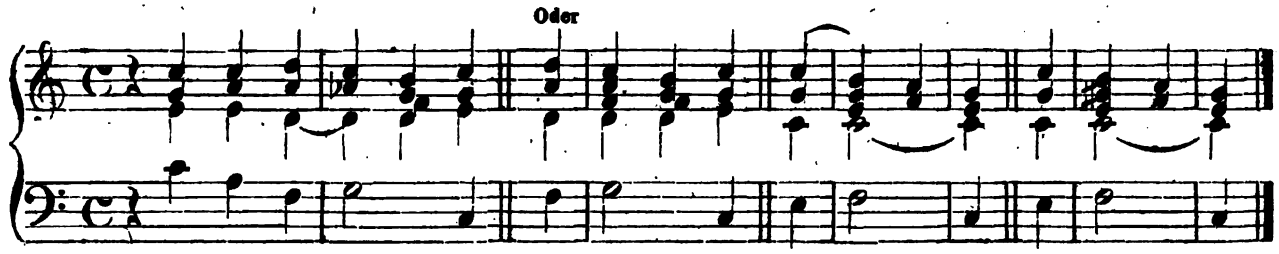
§. 120.

Schein-Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde durch Durchgangsnoten herbeigeführt.

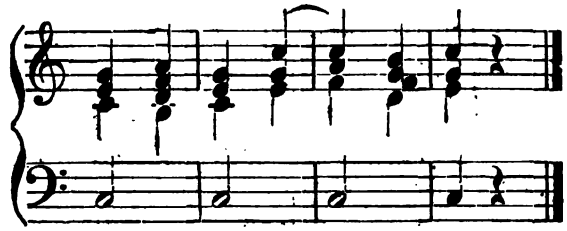
Die None kann frei eintreten, wenn sie als durchgehende Note erscheint, wodurch ein Schein-Nonenaccord entsteht. Man hört ihn heut zu Tage sehr oft in Tänzen, Märschen etc. auf diese Weise angewendet. In dem Beispiele bei A findet man durch unregelmässig durchgehende Noten 3 verschiedene Schein-Accorde dargestellt. Bei B sind dieselben Accorde durch regelmässig durchgehende Noten entstanden.



Undecimen-Accorde im Durchgange.



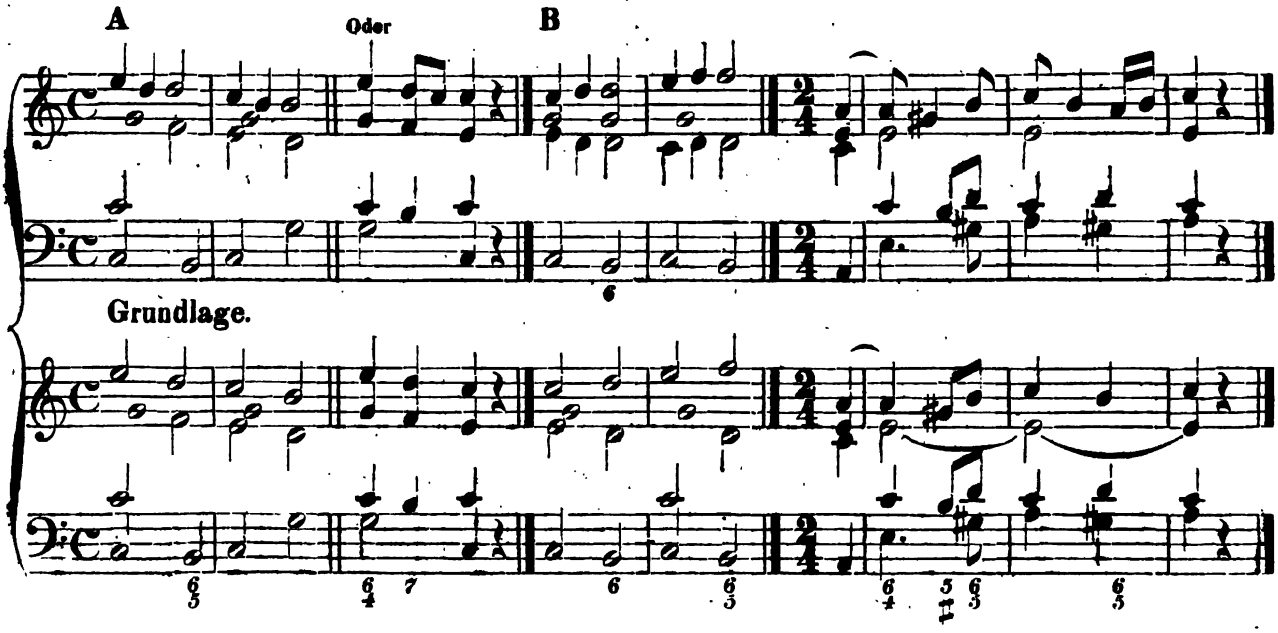
Terzdecimen-Accorde im Durchgange.

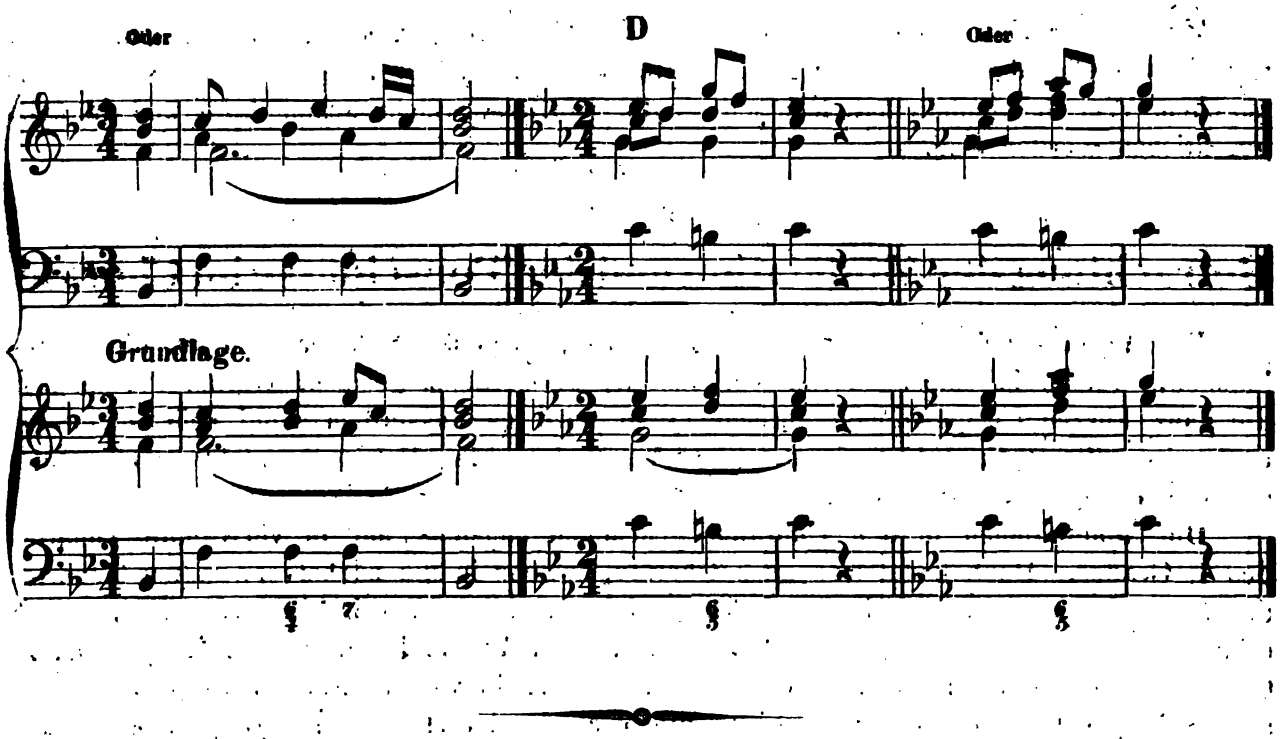


§. 121.

Vorausnahmen (Anticipationen).

Eine Vorausnahme ist es, wenn ein Intervall, das erst zum folgenden Accorde gehört, vorher (im Voraus) angeschlagen wird, ehe die übrigen zu diesem Accorde gehörigen Intervalle eintreten, bei A. Eine Vorausnahme kann nicht allein in einer Stimme, sondern auch in mehreren Stimmen zugleich Statt finden, bei B. Die vorausgenommenen Töne können in einer Rückung (in syncopirten Noten) auftreten, wie bei C. Der vorausgenommene Ton bleibt zuweilen nicht in einer Stimme, bei D.





Capitel XII.

Ueber die Einrichtung der Choräle.

§. 122.

Einleitung.

Der Choral ist ein volksthümlicher, religiöser Gesang, welcher geeignet ist, die religiösen Gefühle in einem lauten Gebete durch Töne bei der versammelten christlichen Gemeinde zu wecken und zu beleben. Die Zeit seiner Entstehung kann zwar nicht bestimmt angegeben werden, jedoch kann man annehmen, dass er schon im 4. Jahrhundert nach Christo eingeführt gewesen sein musste, indem der in unsern Kirchen befindliche Ambrosianische Lobgesang: Herr Gott, dich loben wir etc. von dem Bischofe Ambrosius in Mailand im 4. Jahrhundert verfasst worden sein soll.

Der Choralgesang wurde früher, wie es jetzt noch meistentheils geschieht, einstimmig *(unisono)* gesungen, und deswegen fand man die Orgel, als das grösste und erhabenste musikalische Instrument sehr dazu geeignet, dass durch die kräftigen, majestätischen Orgeltöne die harmonische Begleitung durch die Hand eines guten Organisten desto ergreifender auf das Gemüth der andächtigen Versammlung wirken könne, als durch den oft ungleichmässig besetzten 4stimmigen Choralgesang.

Zu jetziger Zeit streitet man sich über die Einführung des sogenannten quantitirend rhytmischen Choralgesanges. Der Raum gestattet es nicht, hier in diese Sache weiter einzugehen. Wer Gelegenheit hat, lese jedoch die Schriften, welche schon dafür und dagegen geschrieben worden sind.

§. 123.

Betrachtung der Modulation und der Tonschlüsse im Chorale.

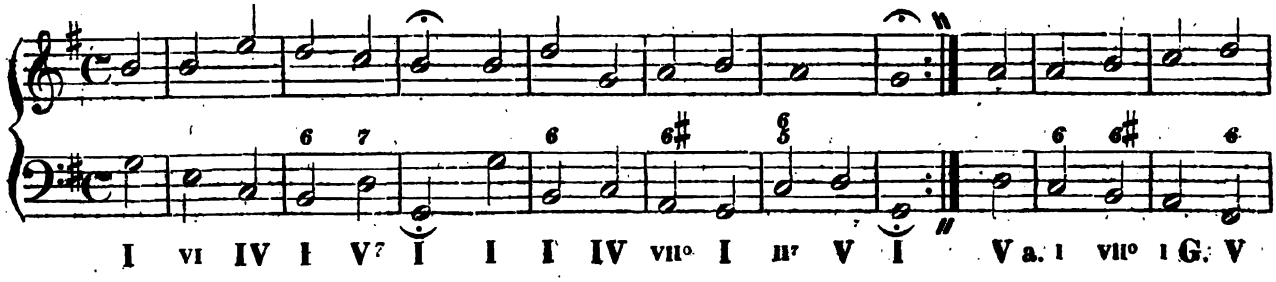
Der Verfasser findet es der Ordnung gemäss, dass der Schüler auch auf die Modulationen, welche in einem Chorale vorkommen, aufmerksam gemacht werde. Wenn man die ganz kurzen Compositionen abrechnet, so wird es ausserdem wohl sehr selten ein componirtes Tonstück geben, in dem zur Vermeidung der Monotonie nicht in eine oder mehrere Tonarten modulirt worden wäre.

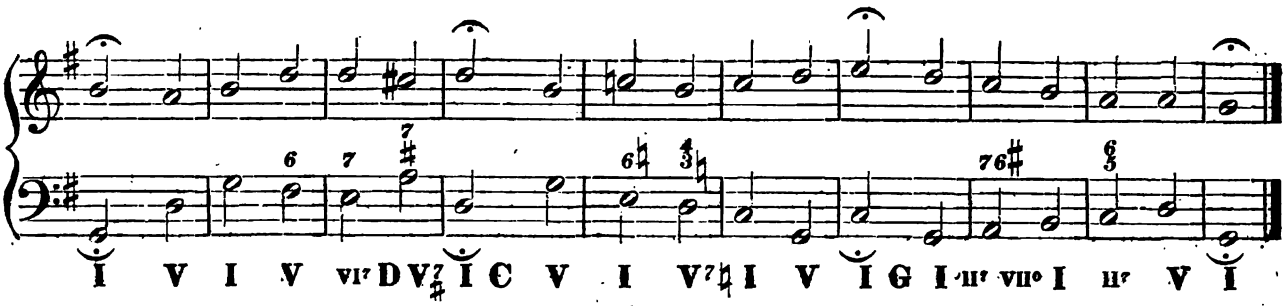
Die Modulationen in den Chorälen geschehen meistens nur in verwandte Tonarten des 1. Grades. Doch findet man auch Choräle, welche in die nächstverwandten Tonarten des 2. Grades moduliren. Der Schüler darf sich dabei nur an die 5 verwandten Tonarten erinnern, die oben angegeben worden sind. Jedem Tonstücke liegt eine Haupttonart zu Grunde, und deshalb nennt man auch die Tonarten, in welche man in einem Tonstücke ausweicht, Nebentonarten, so wie man die 1. Stufe der Haupttonart Haupt-Tonica, und die 1. Stufe der Tonleiter, wohin man ausgewichen ist, Neben-Tonica nennt.

§. 124.

Bei der Betrachtung der Modulation in einem Chorale ist es auch gut, wenn der Schüler durch die oben angewendeten römischen Ziffern andeuten lernt, wo der Uebergang in eine fremde Tonart erfolgt ist, welches gewöhnlich mit dem Eintritte des Leitaccordes geschieht, der in die fremde Tonart führt. Es kann auch das etwas früher geschehen, wenn man bestimmt annehmen kann, dass die Accorde schon auf den Stufen einer andern Tonart fortschreiten. Wenn das eintritt, wird mit einem grossen Buchstaben die Durtonart und mit einem kleinen Buchstaben die Molltonart bezeichnet, und der Schüler hat sich dann sogleich alle Stufen der neuen Tonleiter (oder Tonart) so lange zu denken, bis wieder eine neue Tonart bezeichnet werden kann. Da die Choralstrophen mit vollkommenen plagalischen und unvollkommenen (oder halben Tonschlüssen) endigen, so wird der Schüler auch darauf sein Augenmerk richten können, wenn er nämlich vorher mit den verschiedenen Tonschlüssen bekannt gemacht worden ist.

Choral: O Gott du frommer Gott etc.





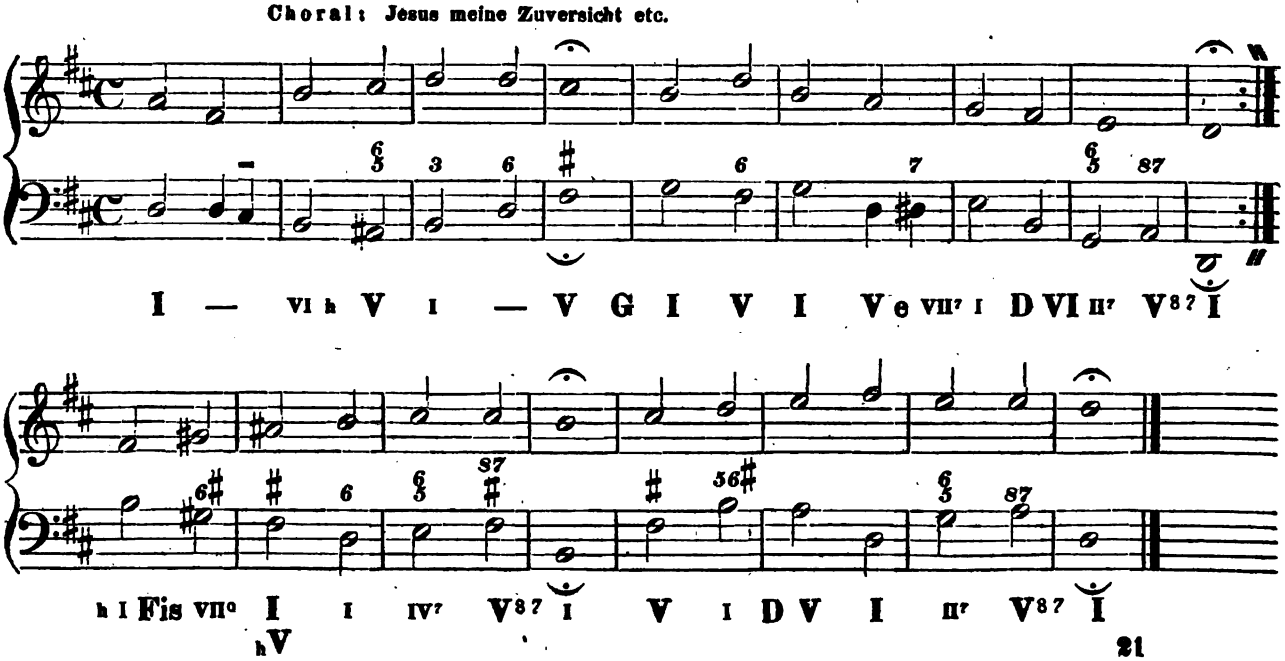
Die Modulation in der 1. und 2. Strophe des vorstehenden Chorales bleibt in Gdur. Nach dem 1. Accorde im 2. Theile dieses Chorales wendet sich die Modulation bis zum 4. Accorde nach Amoll. Mit dem 5. Accorde geht die Modulation wieder nach Gdur zurück. Die 4. Strophe schliesst in Ddur. Die ganze Accordenfolge der 5. Strophe bewegt sich in der Tonart Cdur, worauf die letzte Strophe mit der Haupttonart anfängt und endiget.

Alle Strophen des vorstehenden Chorales endigen mit vollkommenen Tonschlüssen.

* * *

Die Modulation in der 1. Strophe des folgenden Chorales wendet sich beim 3. Accorde nach Hmoll; mit dem Anfange der 2. Strophe fängt die Modulation in Gdur an und bleibt in derselben bis zum 3. Accorde, berührt dann die Tonart Emoll und schliesst diese Strophe in Ddur. Beim Anfange des 2. Theiles wendet sich die Modulation beim 2. Accorde nach Fisdur, beim 3. Accorde nach Hmoll, wo die Modulation bis zum 2. Accorde in der letzten Strophe verbleibt und dann in die Haupttonart zurückkehrt. Die 1. Strophe schliesst mit einem unvollkommenen, die 2. Strophe mit einem vollkommenen Tonschlusse, und die zwei letzten schliessen ebenfalls mit vollkommenen Tonschlüssen.

Choral: Jesus meine Zuversicht etc.



Noch einige derartige Choralbetrachtungen mit Modulations-Andeutungen durch römische Ziffern wird man auf Tab. XXX und XXXI bei Nro. 45 angegeben finden.

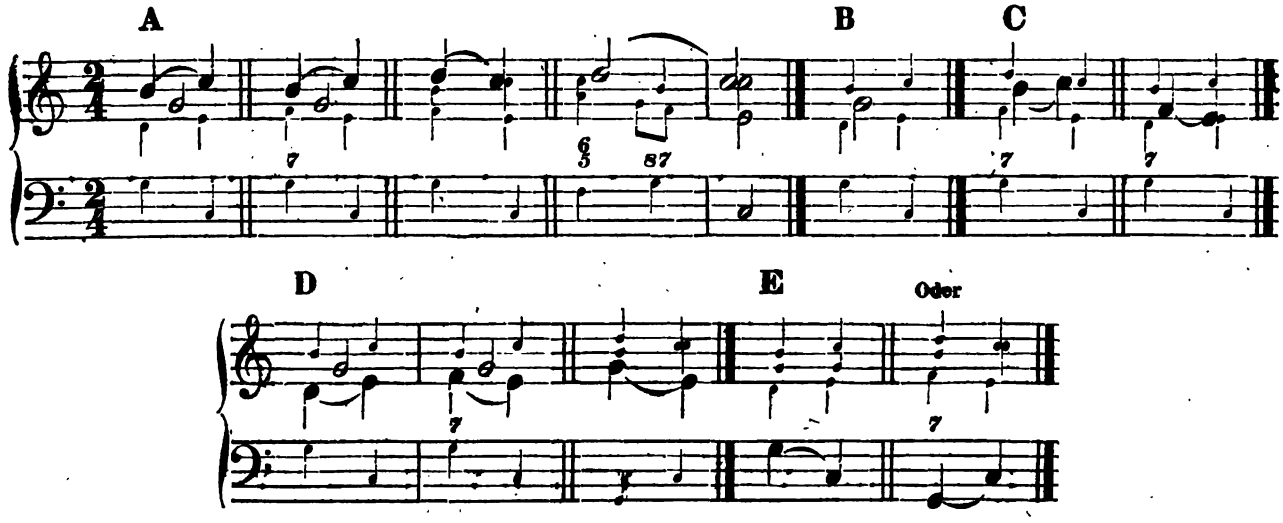
§. 125.

Damit nun der Schüler die ganze Betrachtung der Choräle vollenden und zu seinem Nutzen anwenden könne, so hat er dabei auch Gelegenheit, die 4 verschiedenen Clauseln (oder Schlussformeln) von einander unterscheiden zu lernen. Diese bestehen nämlich in einer bestimmten eigenthümlichen Form, wie diese oder jene Stimme einen Schluss macht oder in denselben eintritt. Manche Verfasser von Harmonielehren gingen ebenfalls hierbei stillschweigend vorüber und mein Recensent in den rheinischen Blättern hat das auch nicht berücksichtiget. Ich glaube aber fast, dass die Aufmerksamkeit hierauf bei Abschliessung kleinerer musikalischer Sätze zur Vermeidung der Einseitigkeit in kirchlichen Gesang-Compositionen nicht so unwichtig ist, namentlich bei einfachen langsamen choralartigen Chorgesängen. In dieser Hinsicht zeichnen sich auch die nach den griechischen Tonarten streng kirchlich componirten Gesänge von Pallestrina und von andern Kirchen-Componisten aus, wo man sehr oft die Alt-Clausel angewendet findet.

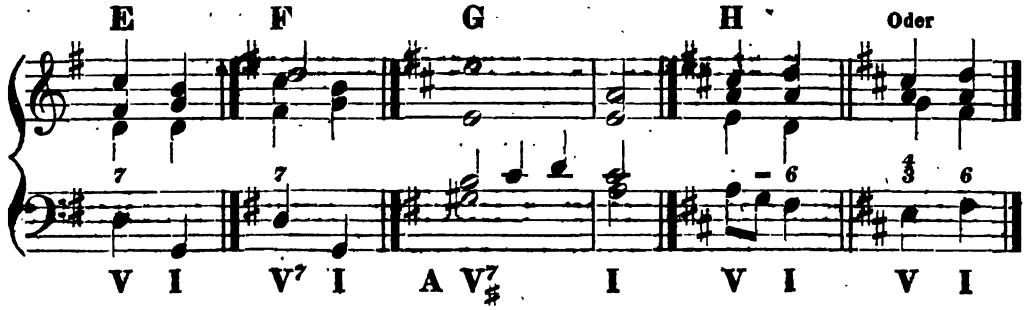
§. 126.

Die verschiedenen Clauseln bei vollkommenen Tonschlüssen.

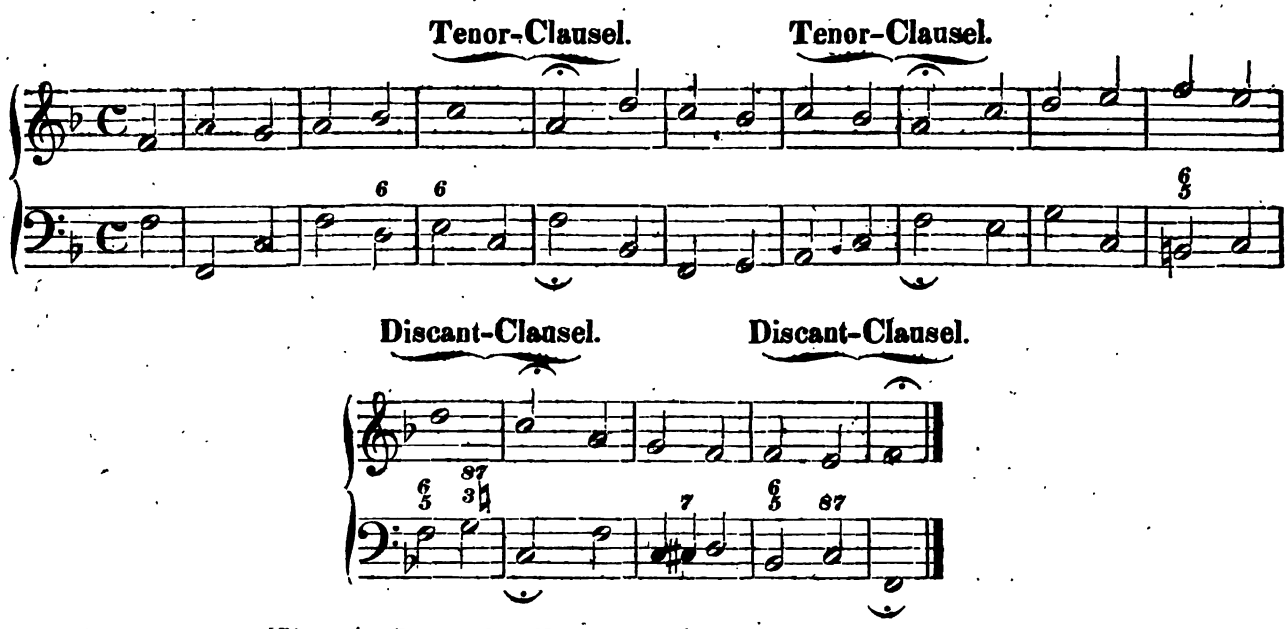
Eine Discant-Clausel ist es, wenn sich die Discantstimme entweder von der 2. oder von der 7. Stufe in die Tonica bewegt, bei A. Die Alt-Clausel bleibt auf der Dominante bei B, wenn die Alt-Stimme nicht den Leitton auf der 7. Stufe, oder die Septime im Hauptseptimenaccorde hat, bei C. Die Tenor-Clausel bewegt sich von der 2., 4. oder 5. Stufe zur 3., bei D. Die Bass-Clausel schreitet von der Dominante zur Tonica, bei E. Der Discant hat mithin bei seiner Clausel die Tonica als bestimmten Endigungston, der Tenor die Terz, und der Bass ebenfalls die Tonica. Nur der Alt bleibt nicht immer auf seiner Dominante, sondern macht davon oft eine Ausnahme, wie es gezeigt ist.



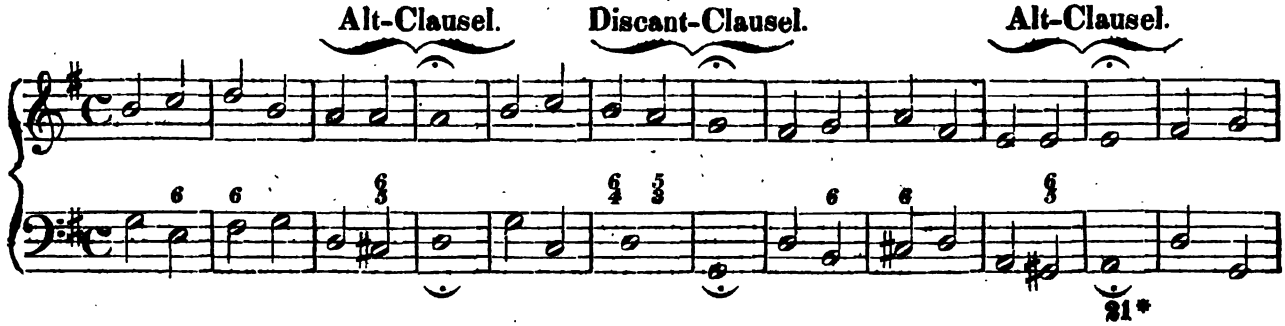
Nun findet aber oft ein Austausch mit den Clauseln unter den verschiedenen Stimmen Statt. Bei E hat der Discant eine Tenor-Clausel, der Alt eine Discant-Clausel und der Tenor eine Alt-Clausel; bei F hat der Discant eine Alt-Clausel, der Alt eine Tenor-Clausel und der Tenor eine Discant-Clausel. Nur der Bass bleibt gewöhnlich bei seiner Clausel. Es giebt jedoch Fälle, wo der Discant eine Bass-Clausel und der Bass eine Discant-Clausel hat. Man sehe nur z. B. die Endigung der 2. Strophe in dem Chorale: Wachet auf, ruft uns die Stimme etc., bei G. Auch hat der Bass eine Tenor-Clausel, wenn eine Neben-Cadenz Statt findet, wie bei H.

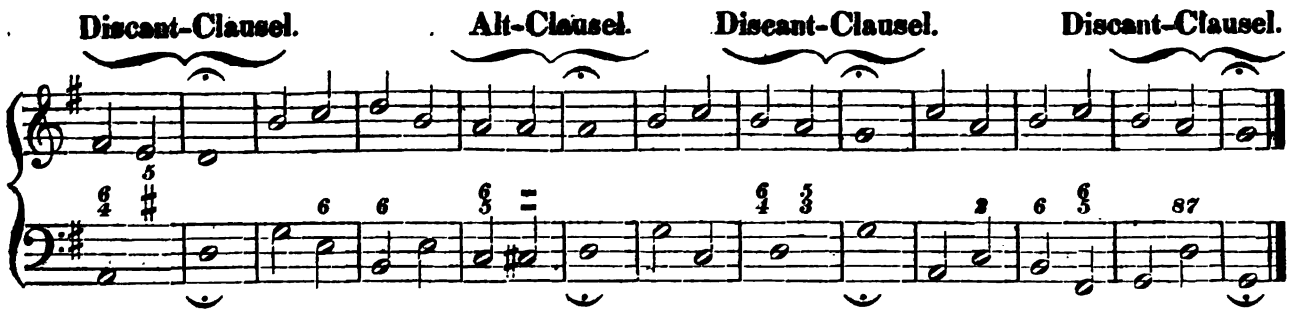


Choral: Christus, der ist mein Leben etc.



Choral: Jesu, meines Herzens Freud' etc.





Choralbearbeitungen.

§. 127.

Ueber das Aussetzen der Choräle nach getheilter oder zerstreuter Harmonie.

Ehe der Schüler diese Uebung beginnt, muss derselbe ausgesuchte Choräle, wie es oben Seite 48 angegeben ist, fehlerfrei in enger Harmonie und ohne Anstoss spielen können. Man muss sich vorstellen, als ob ein Choral, welcher in zerstreute Harmonie gesetzt werden soll, von einer Discant-, Alt-, Tenor- und Bassstimme ausgeführt werden müsste. Es ist daher nöthig, dass man den Umfang jeder dieser 4 Stimmen kenne, im Falle man sich genöthiget sähe, einen Choral auf diese Art singen zu lassen, wo keine Orgel steht.

Für den Chorgesang hat die Discantstimme einen Umfang von dem eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen a, bei A. Die mittlern Töne von f bis f sind diejenigen, welche ein Componist bei dieser Stimme als die angemessensten am häufigsten gebrauchen muss. Solosänger können auch sehr gut noch einige Töne höher und einige Töne tiefer singen, was aber nicht für die Discantsänger im Allgemeinen gelten kann.

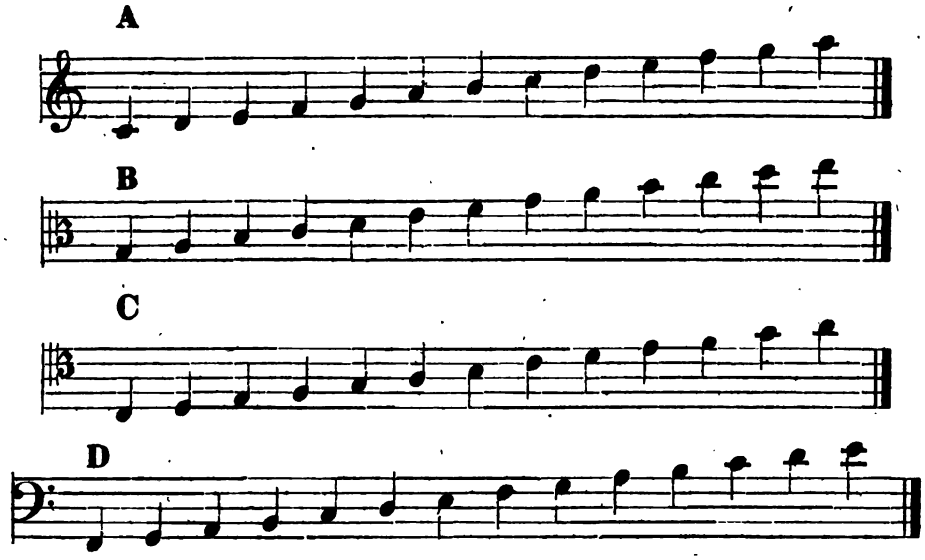
Eine gute Altstimme hat den Umfang von g in der kleinen Octave bis zum e in der eingestrichenen Octave, bei B. Für diese Stimme im Allgemeinen sind die Töne von h zu h die geeignetsten und überhaupt auch die natürlichsten, daher muss in Chören und Chorälen darauf Bedacht genommen werden.

Wenn man den Umfang der Discantstimme eine Octave tiefer stellt, so hat man den Umfang der Tenorstimme, bei C. Dieser Umfang ist aber ebenfalls nur für gute Tenorsänger passend. Die naturgemässesten Töne für Tenorsänger sind die von f bis f, und jeder Componist hat bei Chorgesängen besondere Rücksicht darauf zu nehmen.

Die Tenorstimme lässt man bei Chorälen nicht unter das e in der kleinen Octave und nicht über das g in der eingestrichenen Octave schreiten. Nur selten ist man genöthiget, bei der zerstreuten Harmonie diese Stimme noch eine Stufe tiefer gehen zu lassen. Fälle dieser Art findet man bei einigen ausgesetzten Chorälen.

Für den Chorgesang ist der Umfang der Bassstimme von f in der grossen Octave bis zu d, höchstens bis e in der eingestrichenen Octave, bei D. Gute Bassänger singen auch

wohl herunter bis e oder es. Am kräftigsten wirkt diese Stimme in ihrem besondern naturgemässen Umfange, von a bis h.



§. 128.

Es giebt wenige Choräle, welche bei unverändertem Basse sich ganz in zerstreute Harmonie setzen lassen. Es ist auch leicht einzusehen, dass das durch die Fortschreitung der äussern Stimmen gehindert wird, indem sich die Melodie oft dem Basse bis zu einer Octave nähert, bald auch wieder sich von dem Basse über 2 Octaven entfernt. Macht in einer Strophe die Melodie einen Sprung abwärts, so sucht man vorher schon die Mittelstimmen in der tiefen Lage zu erhalten. Macht umgekehrt die Melodie einen Sprung aufwärts, so sucht man die Mittelstimmen nahe bei dem Tone zu erhalten oder dahin zu führen, von wo aus der Sprung in die Höhe geschieht. Wenn die Melodie, deren Töne in der zweigestrichenen Octave liegen, keinen Sprung macht, so wähle man die zerstreute Harmonie, liegen die Melodietöne tief, so ist nur die enge Harmonie zu gebrauchen.

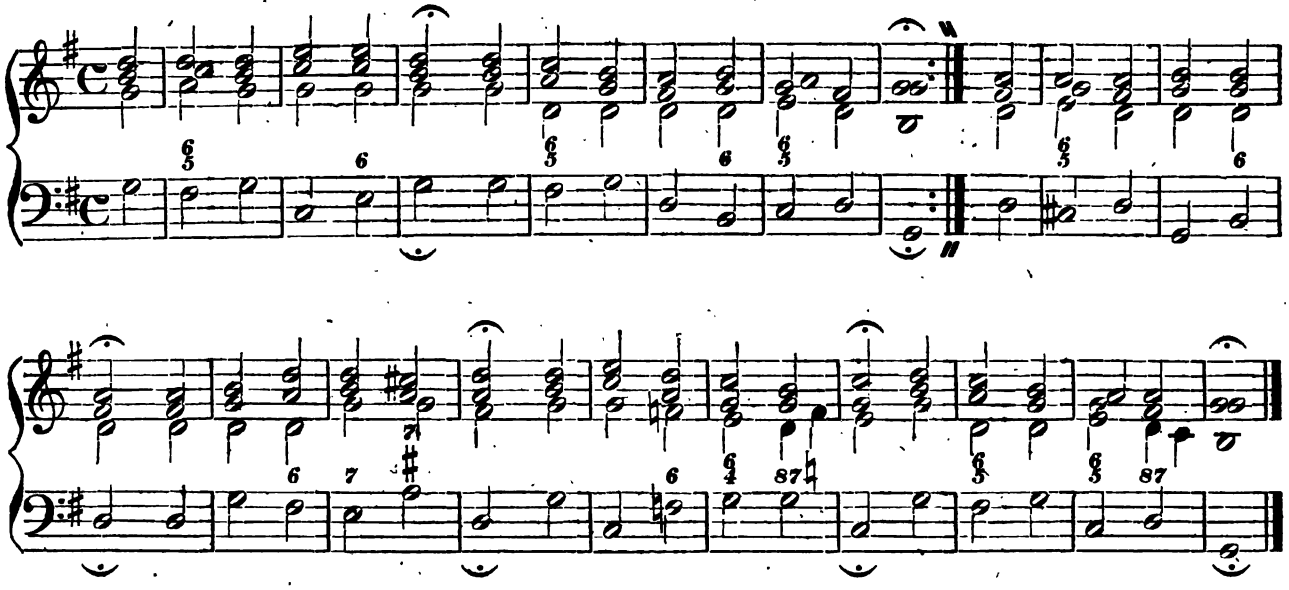
§. 129.

Die beste und zweckmässigste Art der getheilten Harmonie beim Choralspielen ist: wenn von den 3 Tönen, welche die rechte Hand bei der engen 4stimmigen Harmonie zugleich greift, der mittlere Ton herausgenommen und eine Octave tiefer gesetzt wird. Diesen um eine Octave tiefer gesetzten Ton übernimmt alsdann die Tenorstimme. Die so getheilte Harmonie ist für das Gehör die angenehmste, weil dadurch eine möglichst verhältnissmässige Entfernung von einer Stimme zur andern eintritt. Da man aber, um einen Choral schön spielen zu lernen, dahin zu trachten hat, dass sich die Intervalle in einer jeden Stimme (den ganzen Choral hindurch) nicht in einem zu kleinen Umfange bewegen, so ist es deshalb leicht erklärlich, warum es oft nicht einmal gut ist, dass ein Choral ganz in getheilte Harmonie gesetzt wird. Man wechselt sogar bei einer Strophe oft mit enger und zerstreuter Harmonie.

§. 130.

Choral: Nun danket alle Gott etc., in enger Harmonie.

Nro. 1.

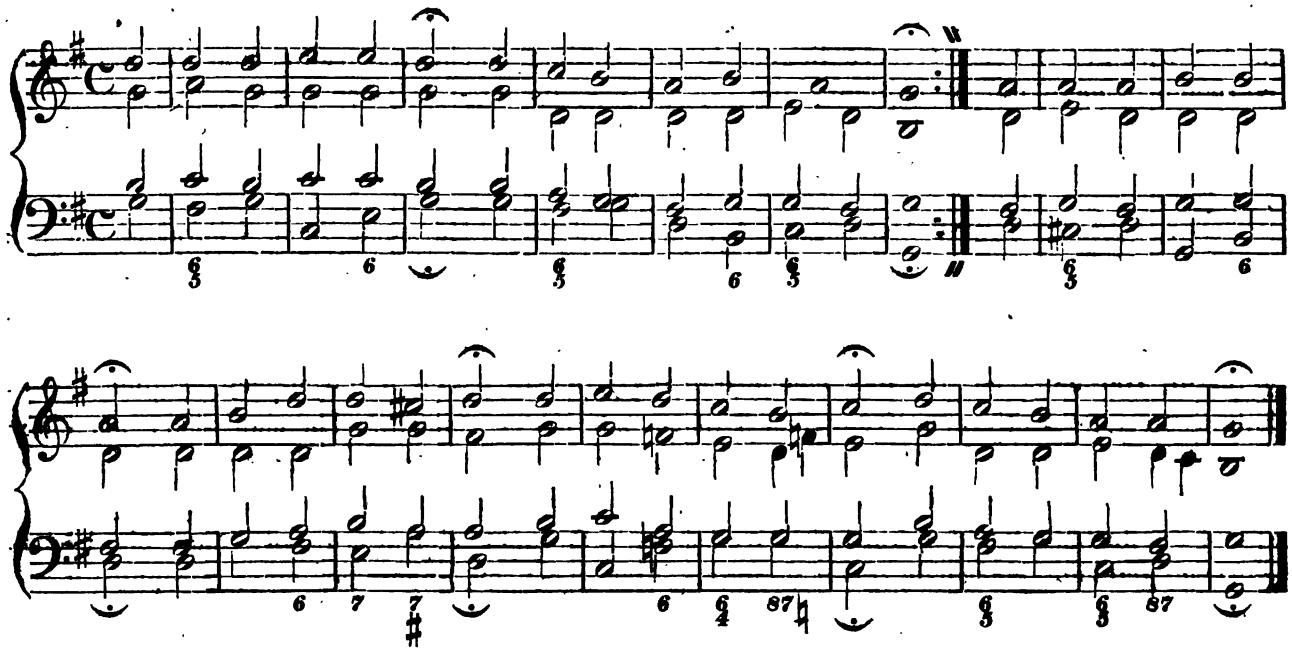


Diesen ausgesetzten Choral wird man bei A durch die um eine Octave tiefer gesetzte Altstimme, wodurch sie zur Tenorstimme geworden ist, in zerstreute Harmonie gesetzt finden. In demselben ausgesetzten Chorale bei B bezeichnet das Zeichen * die Stelle, wo eine Veränderung mit der engen und mit der zerstreuten Harmonie Statt findet.

Choral: Nun danket alle Gott etc.

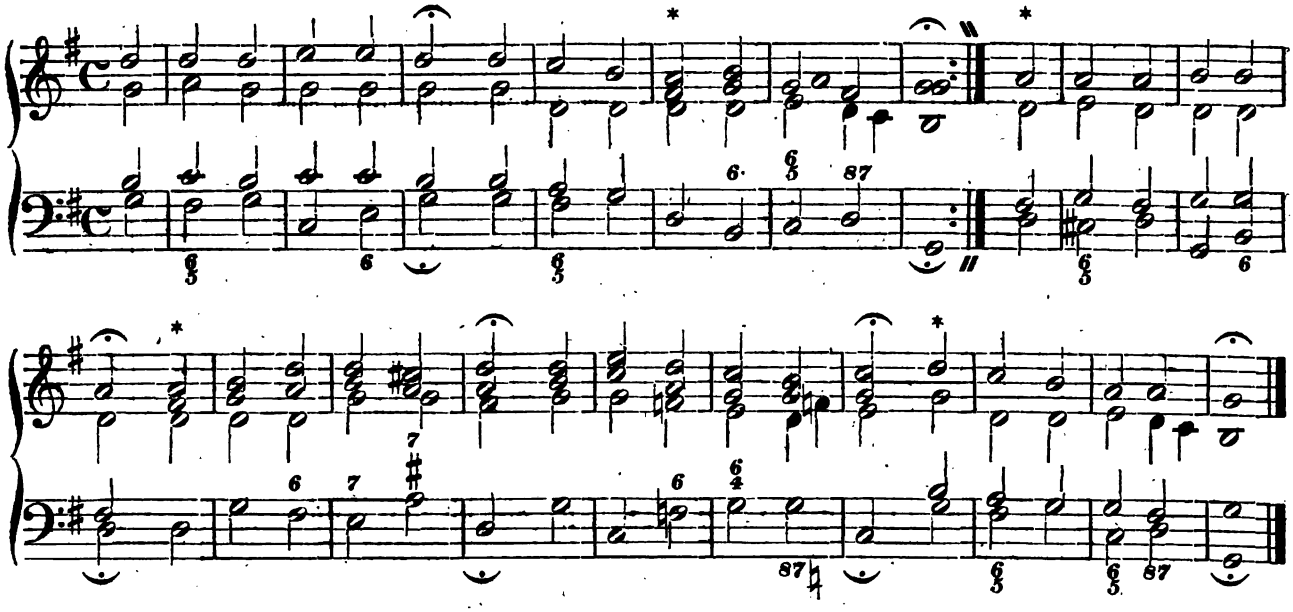
A

Nro. 2.



Choral: Nun danket alle Gott etc.

B Nro. 3.



Man wird hieraus leicht ersehen, dass der Umfang der Tenorstimme bei A nur 5 Klangstufen, wo hingegen die Tenorstimme bei B einen Umfang von 8 Klangstufen einnimmt.

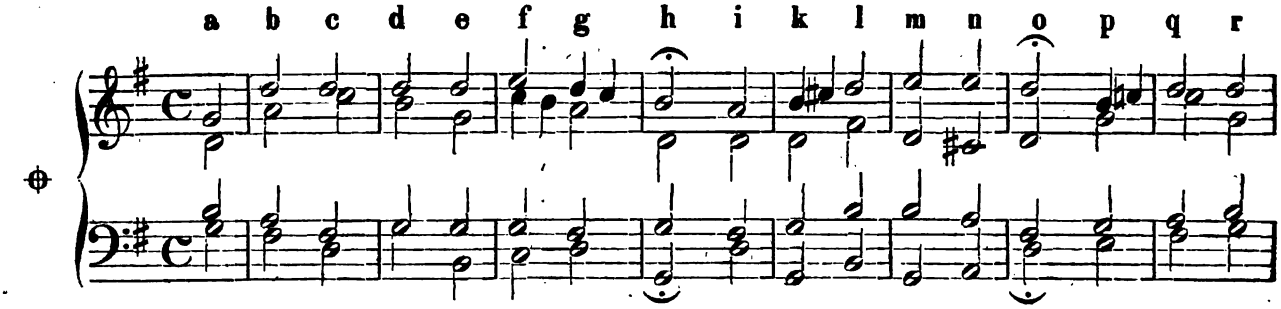
§. 131.

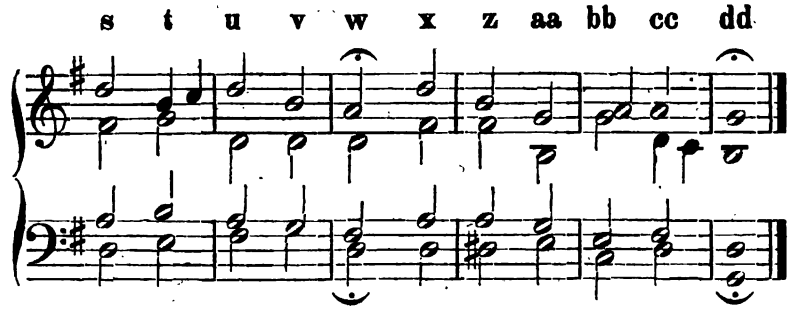
In der Aufsuchung offenbarer und verdeckter Quinten und Octaven hat sich der Schüler bereits nach den angegebenen Regeln im Capitel 5, auch bei den auf Tab. XXV angegebenen Aufgaben geübt, und wird nun obige Fehler desto leichter vermeiden und verbessern können. Jedoch findet der Schüler unten bei ⊕ einen fehlerhaft ausgesetzten Choral, welcher bei ⊕⊕ verbessert ist. Der Schüler vergleiche nun bei folgenden Angaben von Strophe zu Strophe den fehlerhaft ausgesetzten Chorol mit dem verbesserten.

Von a zu b ist zwischen Discant und Alt ein grosser Quartensprung, welcher für das Gehör sehr auffällig ist. Von g zu h macht der Alt einen Quintensprung, welcher vermieden werden kann. Die Altstimme in der 1. Strophe von b zu g liegt von der Tenorstimme zu weit entfernt und deshalb tadelhaft. Von k zu l befinden sich offenbare Quinten und Octaven. Von l zu m zwischen Alt und Bass ebenfalls. Von m zu n liegt der Alt zu tief. Auch ist bei m die Quinte d im Quintsextenaccorde im Alt nicht vorbereitet. Die Quinte im Quintsextenaccorde bei q, welche an der Stelle der Septime steht. geht nicht eine Stufe abwärts. Ausserdem steht diese Quinte auch zu weit von der Tenorstimme entfernt. Von s zu t befinden sich zwischen Tenor und Bass offenbare Quinten. Von z zu aa sind zwischen Discant und Tenor verdeckte Octaven. Auch sind hier die grossen Sprünge im Alt sehr auffällig und für den Gesang gar nicht geeignet. Bei bb ist die Quinte g im Quintsextenaccorde durch den Alt nicht vorbereitet, schreitet falsch fort, und liegt von dem Tenor zu weit entfernt. Am Schlusse des Chorals geht der leitereigene Leit-

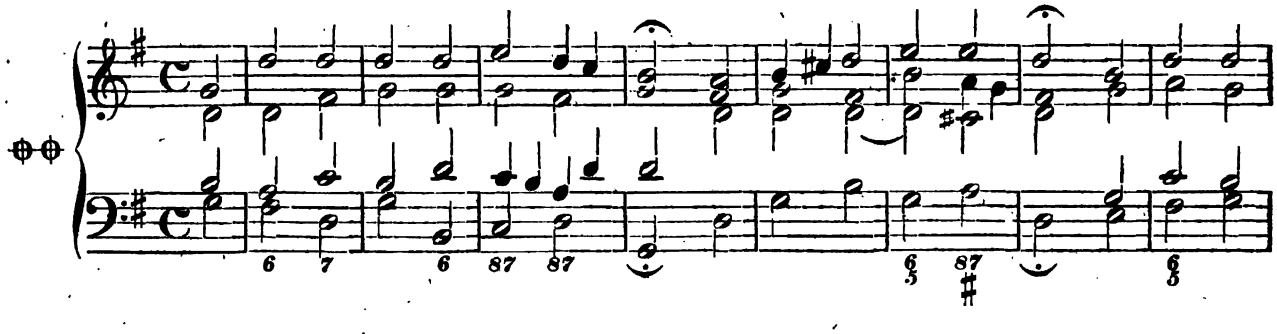
ton im Tenore nicht eine Stufe aufwärts. Im ganzen Chorale ist der Umfang der Tenorstimme nur eine Quarte. Im verbesserten Chorale hingegen ist der Umfang dieser Stimme eine kleine Septime.

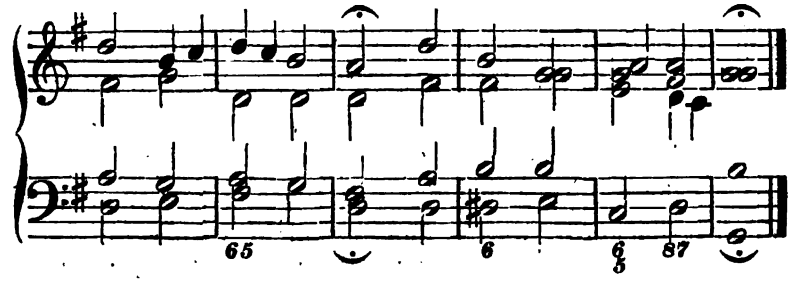
Fehlerhaft ausgesetzter Choral: Lobt Gott ihr Christen freuet euch etc.



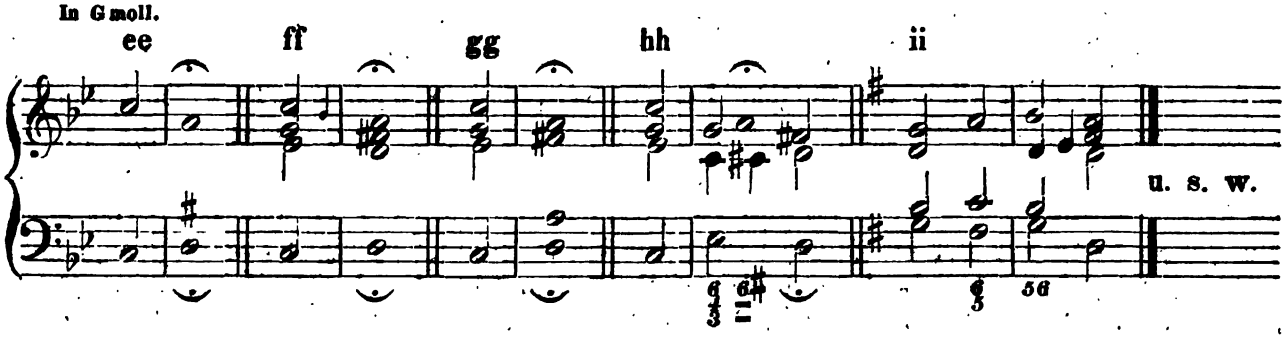


Verbessert.





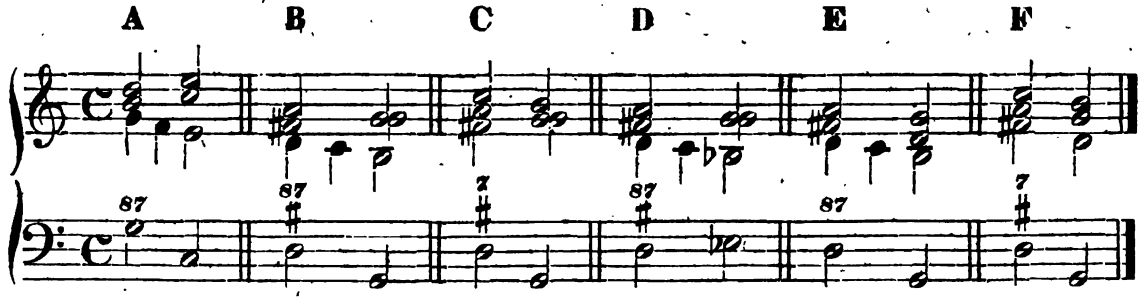
Hierbei ist für den Schüler die Bemerkung nöthig, dass in den Chorälen: O Traurigkeit etc., Liebster Jesu wir sind hier etc., Herzliebster Jesu etc. die Accordenfolge bei ee vorkommt. Es würden offenbare Quinten zu Gehöre kommen, wenn die Fortschreitung der Stimmen wie bei ff Statt fände, weil die Gemeinde die durchgehende Note b singt. Die verdeckten Octaven zwischen Discant und Tenor bei gg sind weniger auffällig. Bei hh ist auch die verdeckte Octave vermieden.



Der Schüler wird hierbei besonders an die oben Seite 17 befindliche Anmerkung über die Verdoppelung der Intervalle erinnert. Die Verdoppelung der grossen Terz kann in der Mitte einer Strophe vorkommen, wenn diese Verdoppelung schnell vorübereilt, wie bei ii.

§. 132.

Der Leitton (auf der 7. Stufe der Tonleiter) verursacht freilich sehr oft am Schlusse einer Choralstrophe, wenn diese mit einem vollkommenen Tonschlusse endiget, dass dort im Schlussaccorde die Quinte, zuweilen auch wegen der abwärts schreitenden Septime, wegbleiben muss, wie bei A, B, C, D. Wenn daher in einem Chorale viele vollkommene Tonschlüsse vorkommen, so wird man auch in diese Nothwendigkeit, die Quinte im Schlussaccorde wegzulassen, sehr oft versetzt, was dem Gehöre auffallend ist, wenn sich der Schlussaccord so oft nicht vollständig hören lässt. Daher sagt auch Türk in seiner Anleitung zum Generalbassspielen, dass Einige die Fortschreitung wie bei E und F erlauben, was auch noch in einigen neuern Harmonielehren zugestanden wird.



Durch eine solche Fortschreitung bei E und F wird nämlich die Stufe, auf die der Leitton hätte gehen müssen, bei E durch die Discantstimme und bei F durch die Altstimme besetzt, was also nur dann eintreten kann, wenn der Leitton in einer Mittelstimme

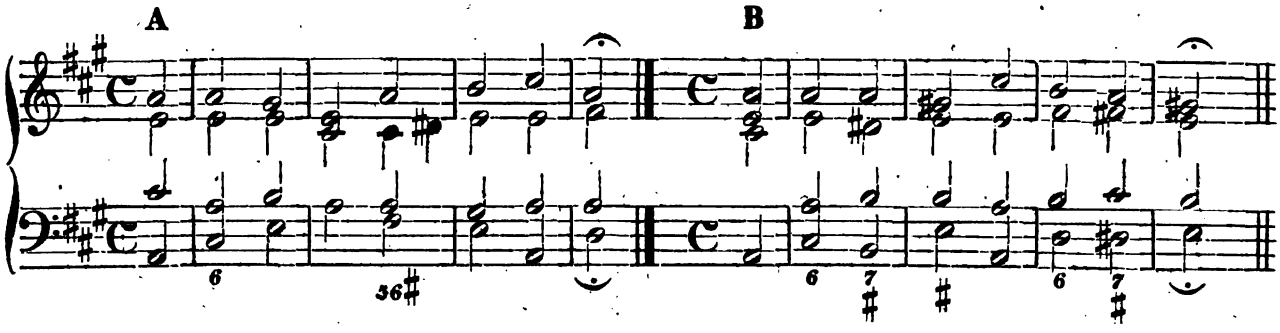
liegt. Nur bei einem Trugschlusse wie bei D kann das nicht geschehen, weil dann der Alt dort von fis nach es schreiten müsste.

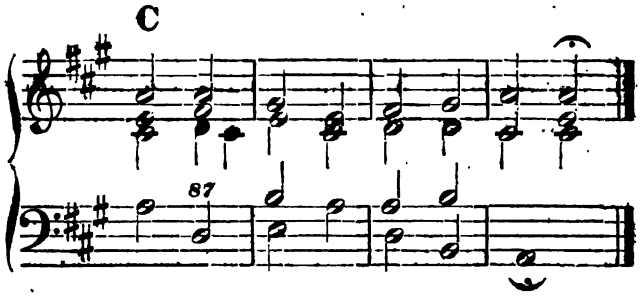
Wenn hingegen ein Choral vierstimmig gesungen werden soll, so wird allerdings dadurch der Gesang fliessender, natürlicher und für den Sänger leichter, wenn der Leitton in derselben Stimme eine Stufe aufwärts schreitet. Es muss sich aber der Schüler nicht etwa vorstellen, dass damit immer nur der leitereigene Leitton gemeint ist von der Haupttonart, welche einem Chorale oder einem anderen Tonstücke zu Grunde liegt, sondern der Schüler muss sich auch die leitereigenen Leittöne in den Tonarten, wohin ausgewichen wird, schnell denken können. Zwar tritt zuweilen ein Hauptseptimenaccord als Leitaccord auf, worinnen nicht allein die Septime Leitton ist, sondern auch die Terz, und das ist allemal der Fall, wenn eine Modulation durch den Hauptseptimenaccord in die Unterdominante geschieht. Der aufwärts schreitende Leitton, von dem hier nur die Rede ist, ist aber blos die grosse Terz in dem Hauptseptimenaccorde und in dem Dur-Dreiklange auf der 5. Stufe von der Haupttonart oder auf der 5. Stufe derjenigen Tonart, wohin man in einem Chorale ausweicht. Kommt also z. B. in dem Chorale, der die Haupttonart G dur hat, der leitereigene Leitton vor, so ist er fis; kommt in demselben Chorale eine Ausweichung nach D dur vor, dann ist er cis. Erfolgt eine Ausweichung nach H moll, so ist es ais. Geht die Ausweichung nach E moll, so ist er dis. Oder geht die Ausweichung nach C dur, dann ist hier e der Leitton, der, wie es bei allen jetzt genannten Leittönen der Fall ist, eine Stufe aufwärts schreitet.

§. 133.

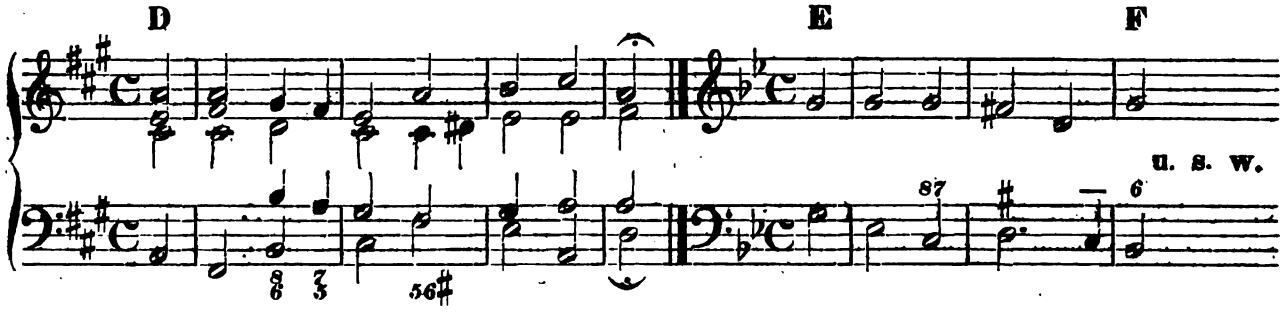
Noch einige besondere Bemerkungen über den leitereigenen Leitton hielt der Verfasser für nöthig, hier nachfolgen zu lassen. Im Hildburghausischen Choralbuche und wahrscheinlich auch in andern Choralbüchern finden sich nämlich 3 Choräle vor, in welchen die Melodiestimme ebenfalls da, wo sie den leitereigenen Leitton hat, nicht eine Stufe aufwärts in die Tonica schreitet. Man sehe die 1. Strophen in folgenden angeführten Chorälen:

1). Es spricht der Unweisen Mund etc., bei A.
2). Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt etc., bei B.
3) Jesu, der du meine Seele etc., bei C.





Der Verfasser eines schon ältern gedruckten Choralbuches wollte wahrscheinlich das gis in der Strophe bei A aus gutgemeinter Absicht deswegen durch die Modulation bei D nicht als leitereigenen Leitton gelten lassen. Nur klingt dort der Sextenaccord so ungewöhnlich. Schon manche Choralmelodie mag vielleicht in dem Zeitraume von Jahrhunderten entstellt, manche aber auch verbessert worden sein; wer will da immer auf die rechte Quelle kommen! —



In der 1. Strophe des Chorales: Herzliebster Jesu etc., bei E, geht zwar die Melodie da, wo sie den leitereigenen Leitton hat, auch nicht sogleich aufwärts in die Tonica bei F; allein das lässt sich dadurch entschuldigen, weil der Dreiklang Ddur so lange fort besteht, bis der leitereigene Leitton in die Tonica übergegangen ist.

Anmerkung 1. Der Verfasser dieser Harmonielehre findet es für gut, solches dem Schüler nicht zu verheimlichen, indem derselbe sonst später die obigen gestellten Angaben über den leitereigenen Leitton für unrichtig und daher für überflüssig erklären könnte, wenn der Schüler sich zufällig bei den angeführten Chorälen selbst davon überzeugen würde, dass man in Compositionen doch nicht auf die oben angeführten Regeln achte.

§. 134.

Die Andeutungen für das Aussetzen der Choräle von §. 121 bis 127 können für manchen Schüler unter Berücksichtigung aller übrigen Regeln der Fortschreitung hinreichend sein. Das beste Mittel, sich eine gründliche Fertigkeit im Aussetzen der Choräle nach getheilter Harmonie zu verschaffen, ist „eine ausdauernde Selbstübung und Geduld.“ Oder glaubt der Schüler vielleicht, dass ihm vorher noch viele Betrachtungen richtig ausgesetzter Choräle nach getheilter Harmonie nützlich sein könnten, so hat derselbe Gelegenheit genug, diesen Wunsch zu befriedigen, indem zu jetziger Zeit so sehr viele ausgesetzte gedruckte Choralbücher erschienen sind und noch erscheinen.

Nur ist von einem Schüler gleich hierauf noch nicht zu verlangen, dass er eine ihm ganz unbekannte Melodie harmonisiren solle, welches etwas tiefer in die Compositionslehre

eingreift, indem zur Erreichung dieser Geschicklichkeit gewisse Uebungen in dem Verändern einer regelmässigen Accordenfolge vorausgegangen sein müssen. Darunter ist auch das theilweise Verändern der Accorde bei einer unausgesetzten über dem Basse bezifferten Choralmelodie zu rechnen, weil der Schüler auf diese Weise stufenmässig zu der Einsicht gelangt, wie verschieden ein Choral harmonisirt werden kann, ohne dadurch etwas Auffälliges zu bewirken.

Anmerkung II. Ausserdem wäre es vielleicht möglich, dass z. B. ein Mensch, der die Kirche fleissig besucht hätte und dem im Geiste die Accordenfolge einer bekannten Choralmelodie vorschwebt, auch übrigens besondere Anlage zur Musik hätte, eine bekannte Melodie mehr nach dem Gehöre harmonisiren könnte. Allein mit einer solchen Schein-Geschicklichkeit ist demselben Schüler zu seiner Fortbildung wenig oder nichts geholfen.

Anmerkung III. Es ist hierbei zu bemerken, dass das Aussetzen von Chorälen für 4 Männerstimmen, oder für 2 Discant- und 2 Altstimmen nicht hieher gehört, weil bei derartiger Einrichtung der Choräle für Gesang nicht allein ein viel beschränkterer Raum für die Singstimmen eintritt, sondern es muss auch, wenn die Melodie in die Tiefe geht, oft der 3stimmige oder wohl gar der 2stimmige Satz angewendet werden, wobei natürlich oft eine andere Accordenfolge zu Grunde gelegt werden muss. Das kann der Schüler nur dann, wenn er gelernt hat, eine Choralmelodie auch noch mit einigen andern bezifferten Bässen zu versehen.

§. 135.

Bei einem bezifferten Bass mit angegebener obern Stimme waren seither die praktischen Uebungen des Schülers im reinen Satze mehr auf die zu ergänzenden Mittelstimmen gerichtet. Es ist nun der Zeitpunkt für den Schüler gekommen, zu sehen, ob er auch über einer bezifferten Bassstimme (ohne angegebene Oberstimme) bei der Accordenfolge die seither gegebenen Regeln über den reinen Satz richtig anwenden könne. Von jeher hat man eine solche Uebung als eine sehr nützliche erkannt, die man unnöthiger Weise durch schnell aufeinander folgende Accordbezifferungen dem Schüler erschweren kann, was dann für den Anfänger freilich eine schwere Aufgabe ist, die man nur geübten Generalbassspielern vorlegen kann. Fällt es aber dem Schüler schwer, eine solche Aufgabe mit einer einfachen bezifferten Bassstimme (ohngefähr in der Weise, wie es auf Tab. XXXI Nro. 46 angegeben ist) zu fertigen, so nehme er seine Zuflucht zum Repetiren. Denn solche Aufgaben sind gleichsam die Prüfsteine für den Schüler, ob er die gegebenen Regeln über den reinen Satz richtig aufgefasst habe. Das Nachfolgende würde ausserdem für den Schüler den rechten wahren Gewinn nicht bringen.

Man wählt die Lagen der Accorde bei einer bezifferten Bassstimme so, wie die Intervalle am nächsten zu haben sind. Den Ton im vorhergehenden Accorde lässt man daher in der Stimme, wo er gestanden hat. Der Generalbassspieler bei Kirchenmusiken darf die Lagen der Accorde nicht zu hoch nehmen und nicht höher kommen, als die höchste Stimme im Gesange geht, weil ausserdem die höher gehaltenen Töne oft die Melodie verdunkeln könnten. Auch eine zu tiefe Lage hat der Generalbassspieler zu meiden, zumal ganz in der Nähe eines tiefen Basses.

Capitel XIII.

Ueber die Veränderung einer regelmässigen Accordenfolge durch die Umkehrung.

§. 136.

Es ist bekannt, dass die Lehre von der Umkehrung der Accorde in der Harmonielehre ein sehr wichtiger Gegenstand ist. Man thut daher sehr wohl, lieber etwas mehr Zeit und Mühe darauf zu verwenden, als zu wenig, um diesen Lehrgegenstand auf die mannigfachste Weise darzustellen. Besonders ist die Umkehrung der Accorde wichtig bei hintereinander folgenden Accorden, welche zusammen ein geregeltes Ganzes bilden sollen, indem man dabei auf eine Mannigfaltigkeit in der Wahl der Accorde zu sehen hat, wenn eine musikalische Composition an eigentlichem Kunstreiz gewinnen soll. Ist die Fortschreitung der Intervalle richtig verstanden, so ist es mit keiner allzu grossen Schwierigkeit verknüpft, eine vorhandene oder selbst erdachte regelmässige Accordenfolge, welche die gebräuchlichsten Grundaccorde enthält, durch einzelne Sexten-, Quintsexten-, Terzquarten- und Secundenaccorde regelmässig verändern zu lernen. Dieses ist jedoch nicht so leicht der Fall, wenn daraus Quartsextenaccorde abgeleitet werden sollen, ohne den regelmässigen Harmoniengang dadurch zu stören. Ehe jedoch hierfür die Regeln angegeben werden, ist erst zu zeigen, wie die Sextenaccorde am leichtesten richtig abzuleiten sind.

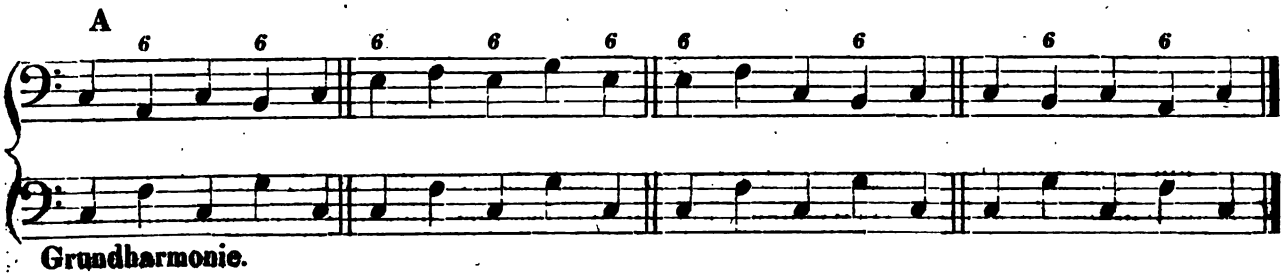
§. 137.

Auf welche Art und Weise eine regelmässige Accordenfolge von konsonirenden Dreiklängen durch Sextenaccorde zu verändern ist, ohne dass die veränderte Harmonienfolge dadurch unrichtig wird.

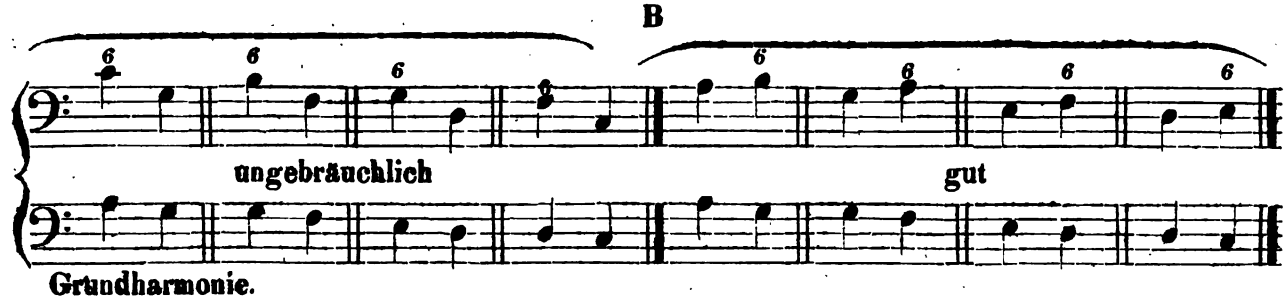
Es wäre höchst thörigt zu glauben, dass man statt eines jeden Dreiklanges in einer regelmässigen Accordenfolge nach Belieben die 1. Verwechselung setzen oder angeben könne, ohne die regelmässige Accordenfolge dadurch zu stören. Das ist schon deshalb nicht zu glauben, weil durch die Umkehrung der Dreiklänge der Leitton auf der 7. Stufe der Tonleiter zuweilen in den Bass kommt, welcher dadurch oft eine bestimmte Fortschreitung erhält. Die leichtesten und häufig vorkommenden Fälle, wie man statt der konsonirenden Dreiklänge Sextenaccorde setzen kann, sind: wenn der Bass bei unmittelbar aufeinander folgenden Dreiklängen entweder auf- oder abwärts einen Quarten- oder

Quintensprung macht. Macht dabei der Bass einen Quarten- oder einen Quintensprung von dem Dur-Dreiklange auf der Dominante in den Dreiklang auf der Tonica, so liegt der Leitton auf der 7. Stufe der diatonischen Tonleiter im Bass. Wenn der Dreiklang auf der Dominante zum Sextenaccorde gemacht wird, so strebt dieser Leitton im Bass eine Stufe aufwärts. Es kann also dann unmittelbar nach dem Dreiklange auf der Dominante nicht der Sextenaccord vom tonischen Dreiklange genommen werden, sondern die Grundharmonie selbst.

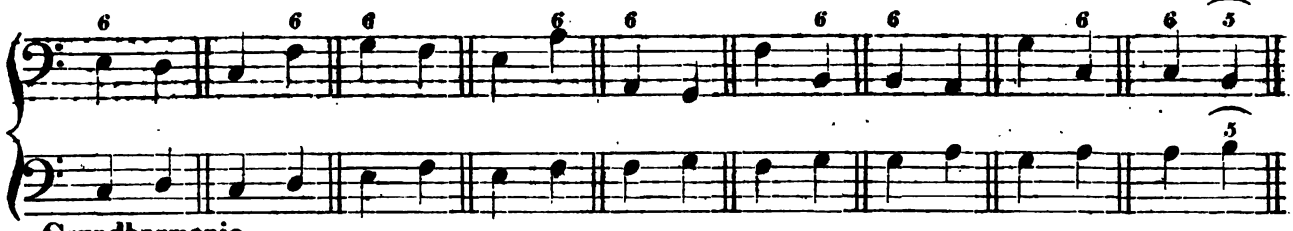
Man betrachte deshalb die Umkehrungen der Dreiklänge bei A.



Weniger, und unter manchen Umständen gar nicht zur Ableitung von Sextenaccorden anwendbar sind solche Fälle, wenn bei unmittelbar hintereinander folgenden konsonirenden Dreiklängen der Bass Terzen- oder Secundenschritte macht. Geschieht der Secundenschritt im Bass, wenn 2 konsonirende Dreiklänge unmittelbar aufeinander folgen, abwärts, so ist es nicht gebräuchlich, den 1. sondern den 2. Dreiklang zum Sextenaccorde zu machen, bei B. Geschieht der Secundenschritt im Bass, wenn 2 Dreiklänge unmittelbar aufeinander folgen, aufwärts, dann kann bald dieser bald jener Dreiklang zum Sextenaccorde gemacht werden, bei C. Ausserdem können, wenn der Bass Secundenschritte auf- oder abwärts macht, zwei oder mehrere unmittelbar hintereinander folgende Dreiklänge zu Sextenaccorden gemacht werden, wie bei D. Auch können Sextenaccorde stufenweise auf der ganzen diatonischen Durtonleiter auf- und abwärts aufeinander folgen, wie bei E. Wenn der Bass bei zwei aufeinander folgenden Dreiklängen einen Terzenschritt aufwärts macht, dann kann der erste, und wenn der Terzenschritt im Bass abwärts geschieht, der zweite Dreiklang zum Sextenaccorde gemacht werden. Man sehe die Beispiele bei F.

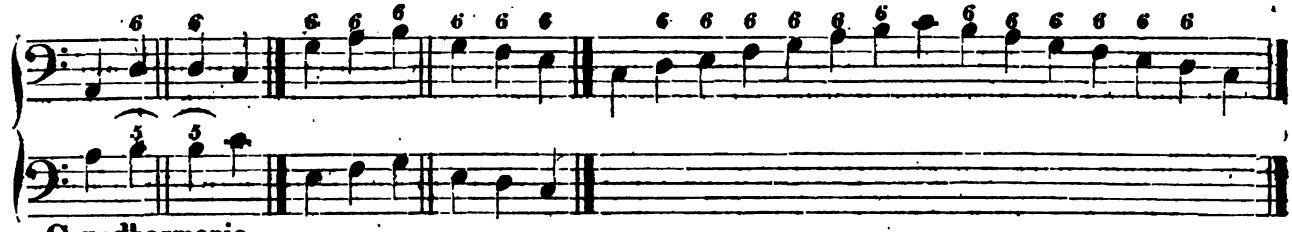


C



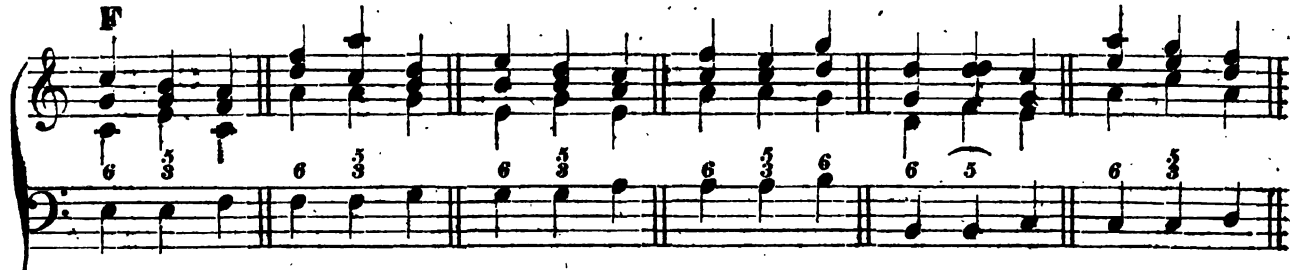
Grundharmonie.

D E

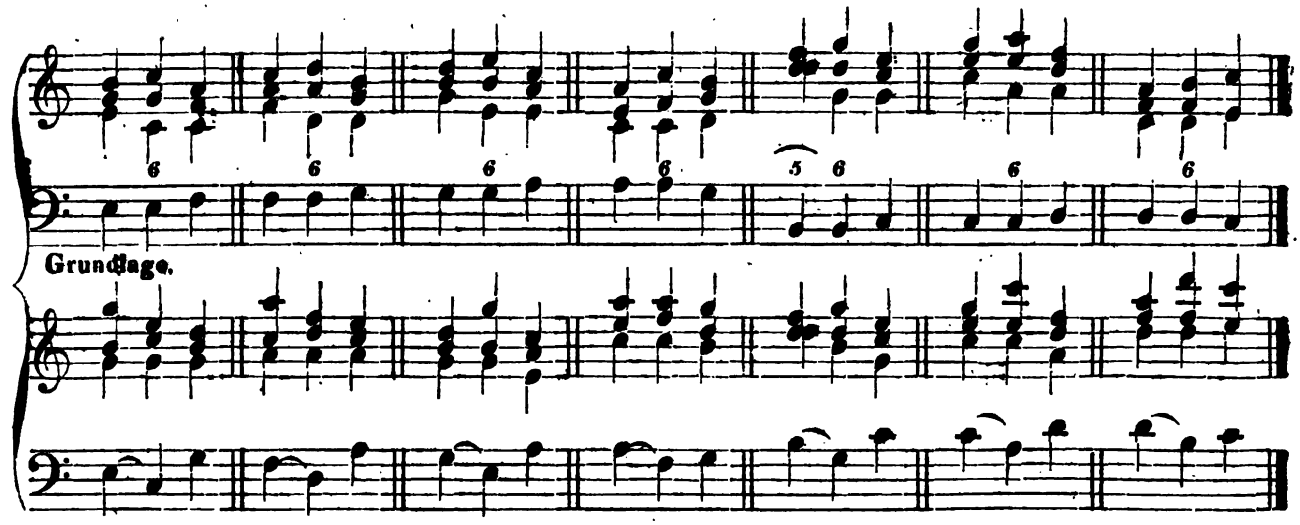


Grundharmonie.

F



Grundlage.

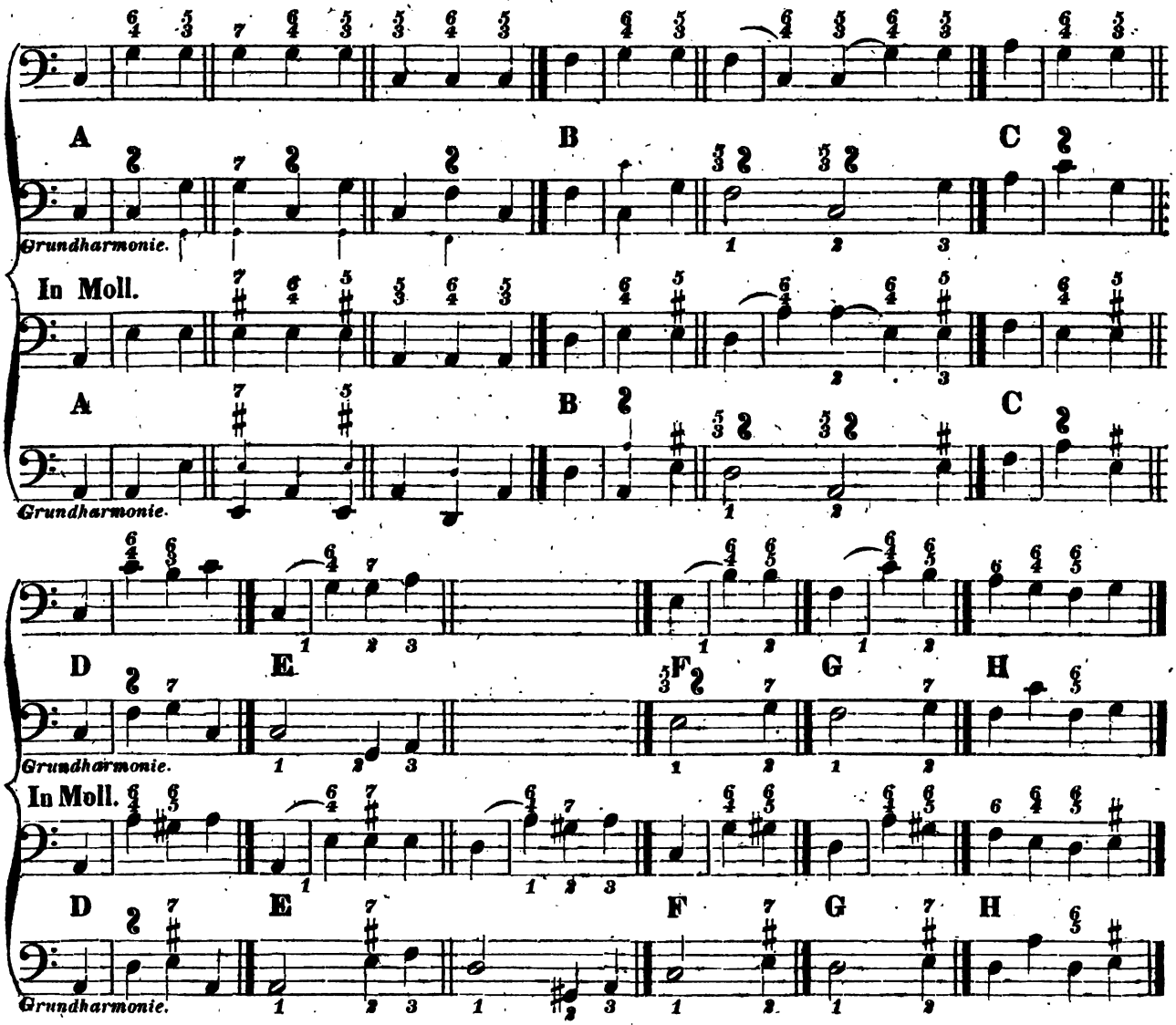


Grundlage.

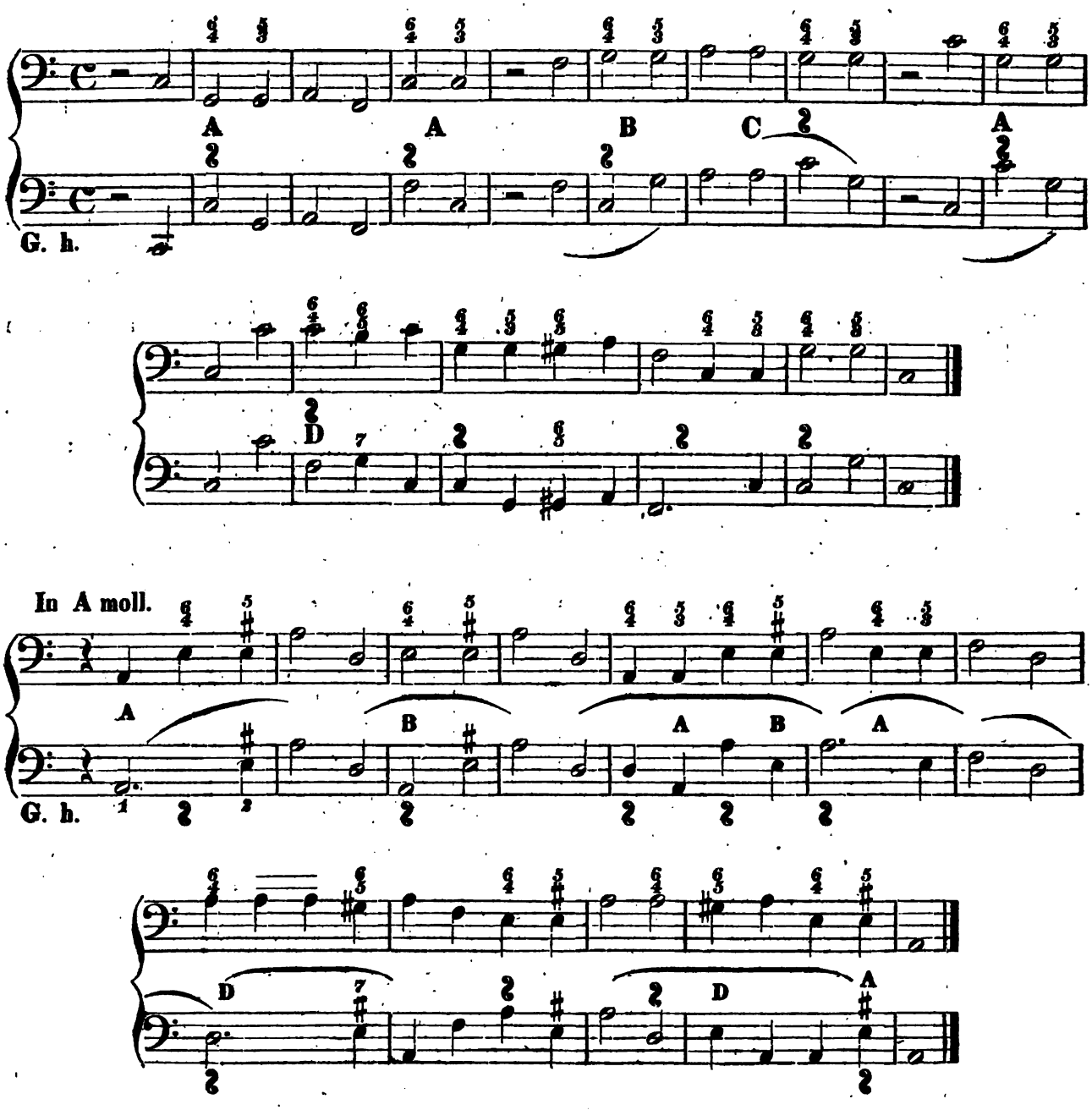
§. 138.

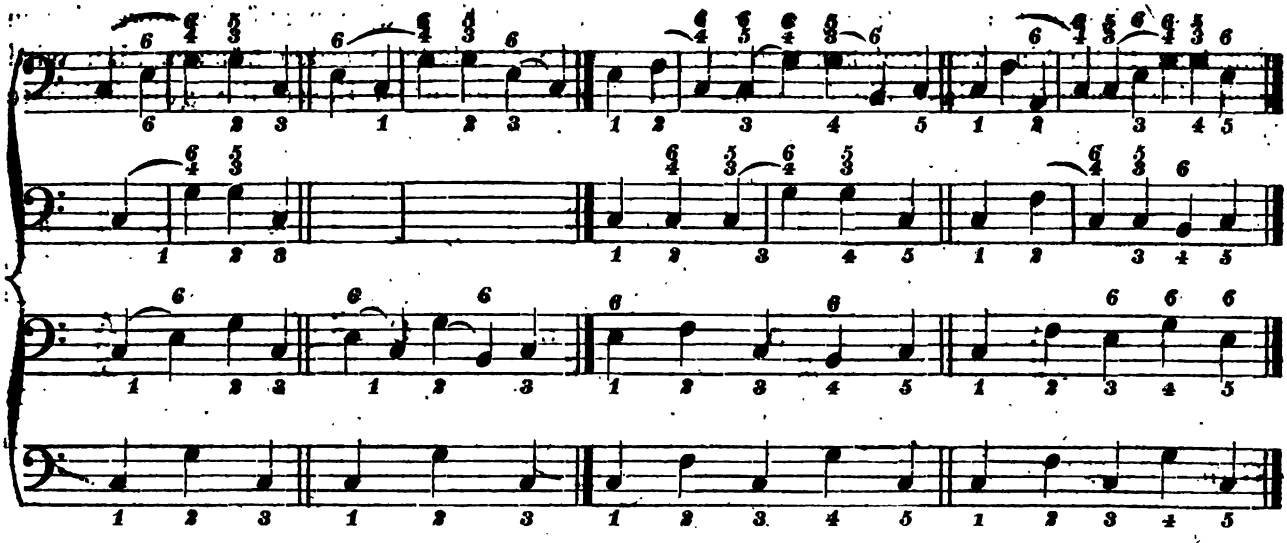
Auf welche Art und Weise eine regelmässige Accordenfolge durch konsonirende Quartsextenaccorde zu verändern ist, ohne dass die veränderte Harmonienfolge dadurch unrichtig wird.

Wenn solche Fälle vorkommen wie bei A, B, C, D, E, F, G, H, so können Quartsextenaccorde in der Dur- und Molltonart abgeleitet werden, ohne eine unregelmässige Accordenfolge dadurch herbei zu führen. Das Zeichen 2 deutet dort an, dass von dem Grundaccorde, über welchem ein solches Zeichen steht, der Quartsextenaccord auf der nächst höhern Linie abgeleitet worden ist. Deswegen wird man auch leicht errathen, was mit den Zahlen, welche unter die Bassnoten gesetzt sind, gemeint ist. Der Schüler muss sich nur dabei erinnern, dass die reine Quarte, wenn sie vorbereitet ist, eine Stufe abwärts schreitet.



Die beigesetzten Buchstaben in der folgenden Darstellung deuten auf die angegebenen einzelnen Fälle hin, von welchen Quartsextenaccorde abgeleitet werden können. Man wird auch hier bemerken, dass die Quarten- und Quintensprünge im Basse die gewöhnlichste Veranlassung zur Ableitung der Quartsextenaccorde geben.

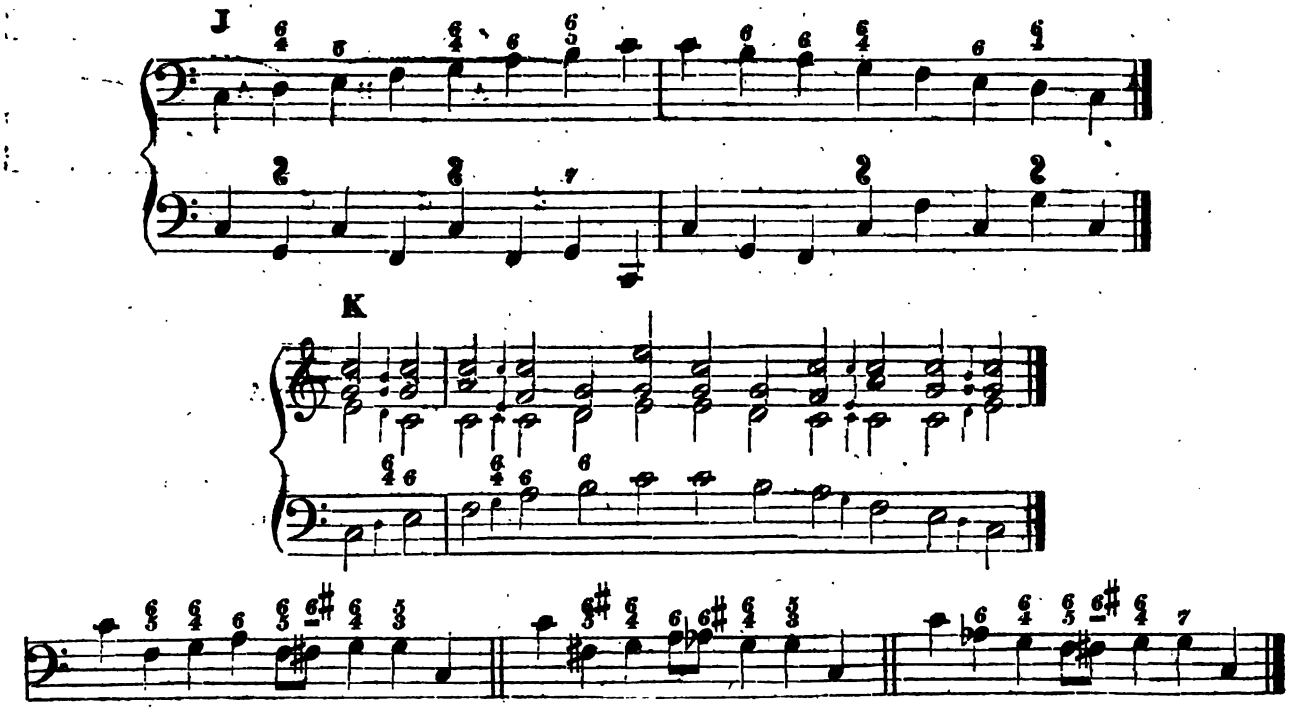




Auf Tab. XXXII Nro. 47 sind dem Schüler die Grundaccorde zu solchen Uebungen angegeben.

Dass es ausser diesen angeführten Beispielen zur Ableitung der Quartsextenaccorde noch andere Fälle giebt, wie solche Accorde eintreten können, beweiset Folgendes:

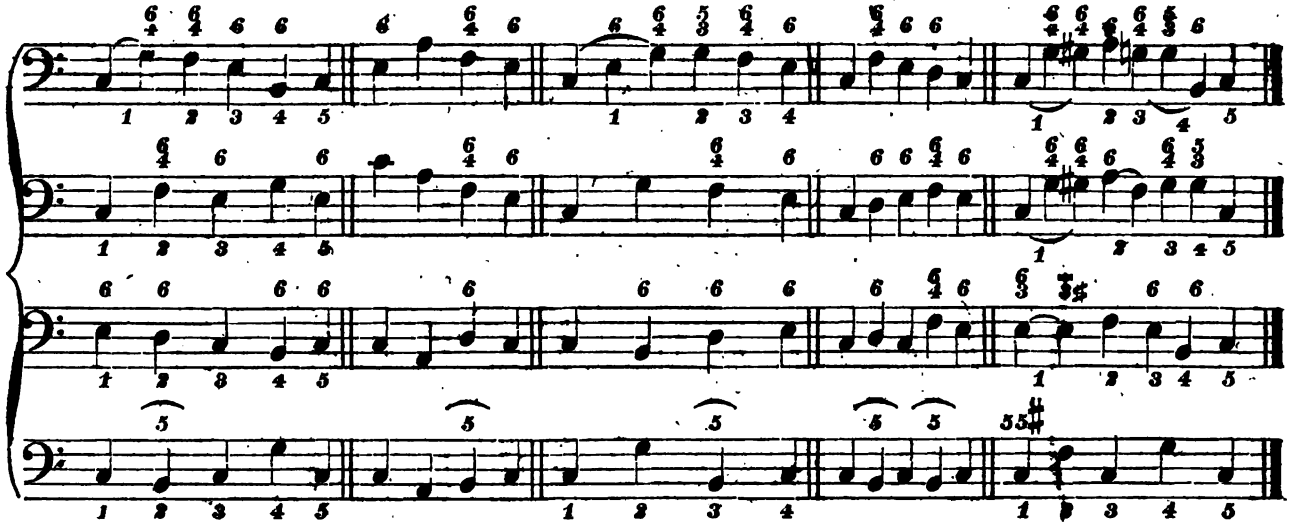
Man findet nämlich zuweilen, dass der Quartsextenaccord, wie bei J, gebraucht wird, wenn der Bass einen stufenmässigen Gang in der diatonischen Tonleiter ausführt. Man muss diesem Verfahren beipflichten, jemehr man die Quartsextenacoorde bei J für durchgehende Accorde ansieht, wie es bei K dargestellt ist, zumal wenn solches nicht mit langsamer Bewegung geschieht.



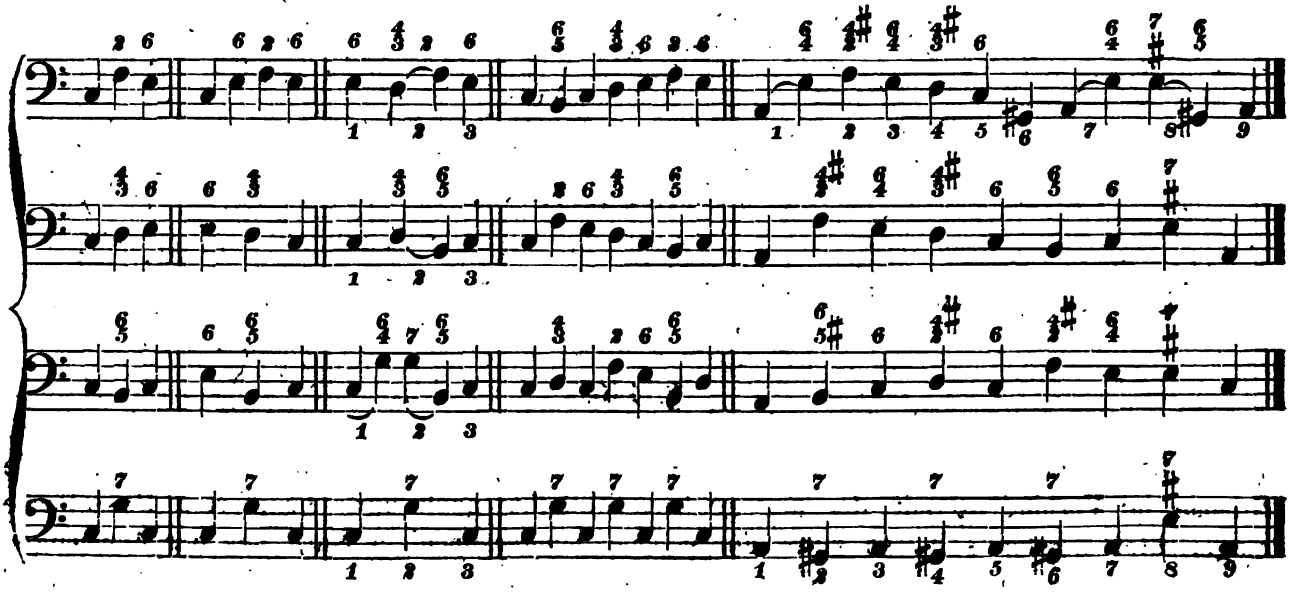
§. 139.

Es wird nun auf dieselbe Art und Weise die regelmässige Veränderung dissonirender Grundaccorde vorgenommen, deren Dissonanzen frei eintreten können, ohne dass dadurch die veränderte Harmonienfolge eine Unrichtigkeit erleidet.

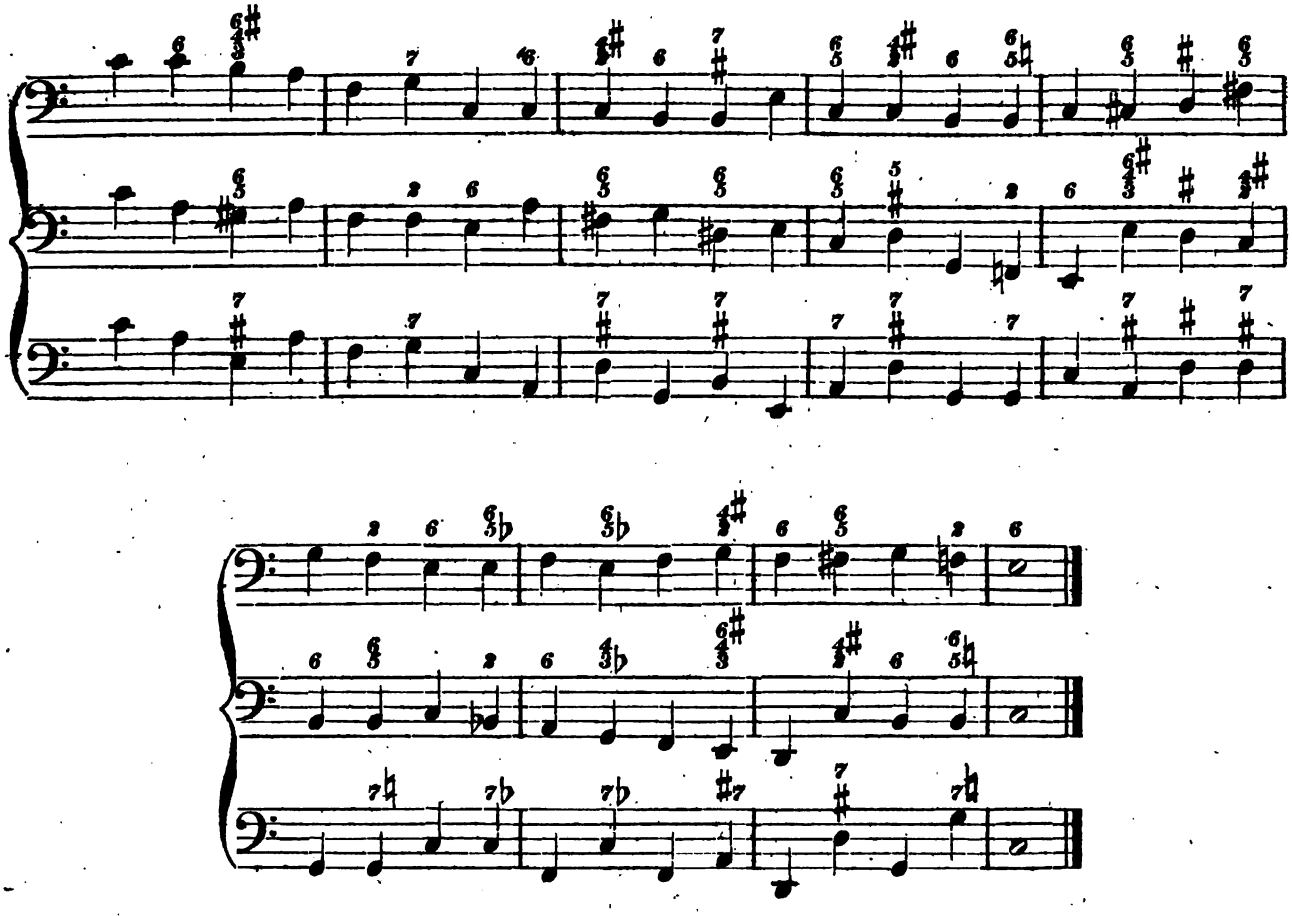
Ableitung der dissonirenden Sexten- und Quartsexten-Accorde.



Ableitung der Quintsexten-, Terzquarten- und Secunden-Accorde.



* * *



Auf Tab. XXXIII Nro. 48 findet der Schüler noch eine besondere Aufgabe.

Capitel XIV.

Von den Regeln des dreistimmigen Satzes.

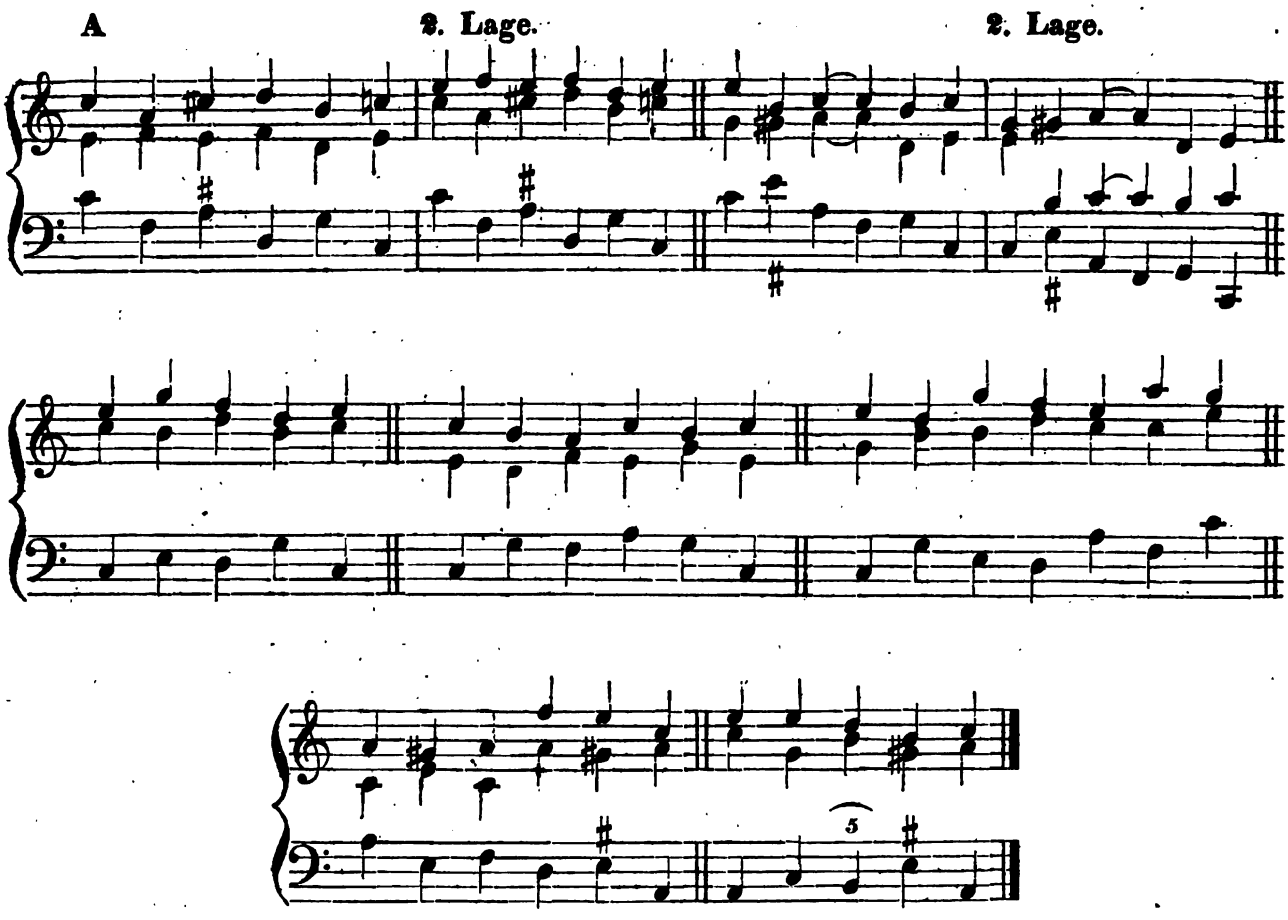
§. 140.

Soll ein Satz gebildet werden, der weniger als 4 Stimmen enthält, wobei die fehlende Stimme in Verbindung mit der angegebenen Melodie nach einer bezifferten Bassstimme eingerichtet werden soll, so muss ein solcher minderstimmiger Satz aus der 4stimmigen Accordenfolge gezogen oder gebildet werden, welches dem Schüler in diesem Capitel zur Bildung einer 3stimmigen Accordenfolge gezeigt ist.

§. 141.

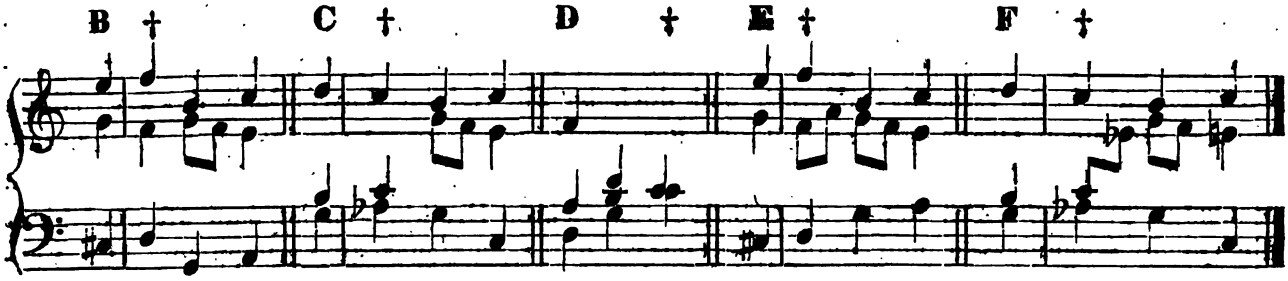
Es ist zwar oben bei der Accordenlehre auf die Dreistimmigkeit der verschiedenen Accorde durch die Darstellung einzelner Accorde hingedeutet, allein bei einer 3stimmigen Accordenfolge ist noch Manches zu wissen und zu beobachten nöthig, um einen regelmässigen 3stimmigen Satz ausführen zu können. Wer beim 4stimmigen Satze die angegebenen Regeln nicht richtig aufgefasst und anwenden gelernt hat, wird sie noch weniger in der 3stimmigen Accordenfolge anwenden können, wo die Fehler viel bemerkbarer hervortreten, als beim 4stimmigen Satze; und doch ist die richtige Anwendung des 3stimmigen Satzes für einen Organisten so nöthig, der ein triomässiges Vorspiel oder ein Choral-Vorspiel auf der Orgel ausführen will, welches gewöhnlich auf 2 verschieden regisrirten Manualen geschieht. Bei der Accordenfolge von mehren Dreiklängen ist man oft genöthiget die Quinte wegzulassen und dafür die Octave des Grundtones zu verdoppeln. Die Veranlassung hierzu giebt nicht allein der Leitton auf der 7. Stufe der Tonleiter, sondern auch die Fortschreitung der beidon angegebenen Stimmen selbst. In den Beispielen bei A wird man solche Fälle finden.

A



Das Zeichen † in folgenden Beispielen deutet die Stelle über die im Texte gemachten Angaben der 3stimmigen Accorde an.

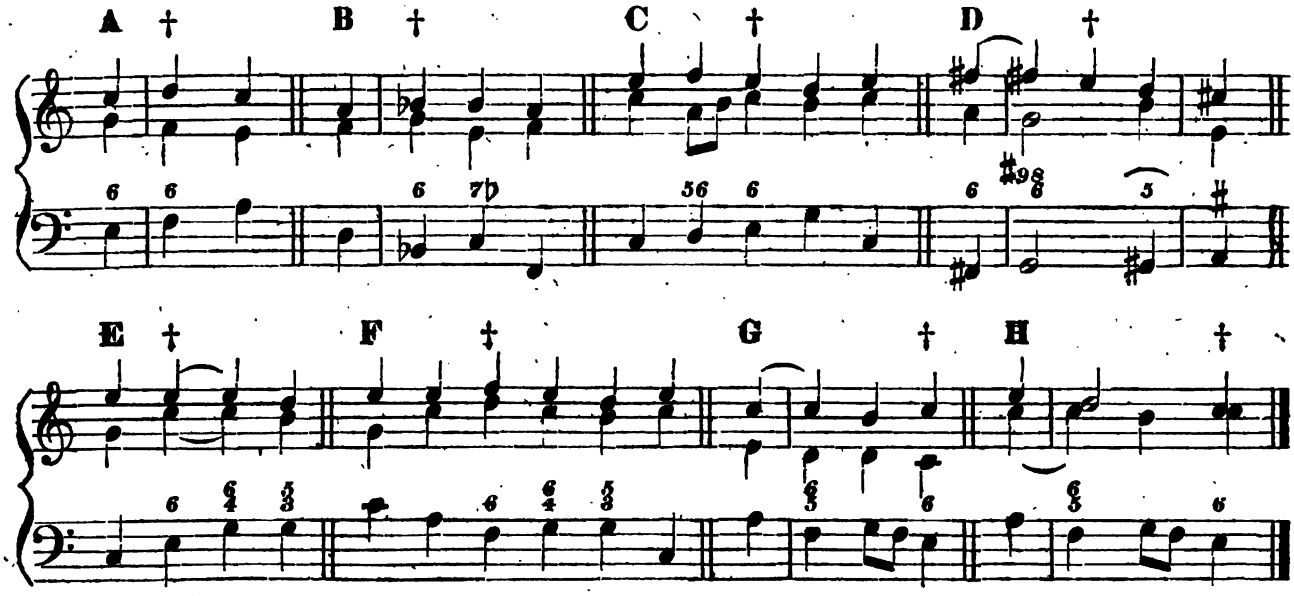
Auch ist man, um Fehler zu vermeiden, zuweilen genöthiget, die Terz zu verdoppeln und deshalb die Quinte wegzulassen, wie bei B und C; oder es muss wegen des leitereigenen Leittones die Terz und Quinte wegbleiben und blos die Octave genommen werden, wie bei D. Die fehlende Quinte bei B und C kann auch als harmonische Nebennote eingesetzt werden, wie bei E und F.



§. 142.

Der Sextenaccord kann gewöhnlich im 3stimmigen Satze vollständig genommen werden; jedoch sieht man sich zuweilen genöthiget, der fliessenden Stimmenführung wegen die Terz wegzulassen und statt derselben den Grundton zu verdoppeln, wie bei A B und C F. Einer nöthigen Vorbereitung wegen muss auch die Terz weggelassen werden, wie bei D und E. Auch muss zuweilen bei weggelassener Terz die Sexte verdoppelt werden, wie bei G. Bei H findet man die zweimal genommene Sexte im Einklange.

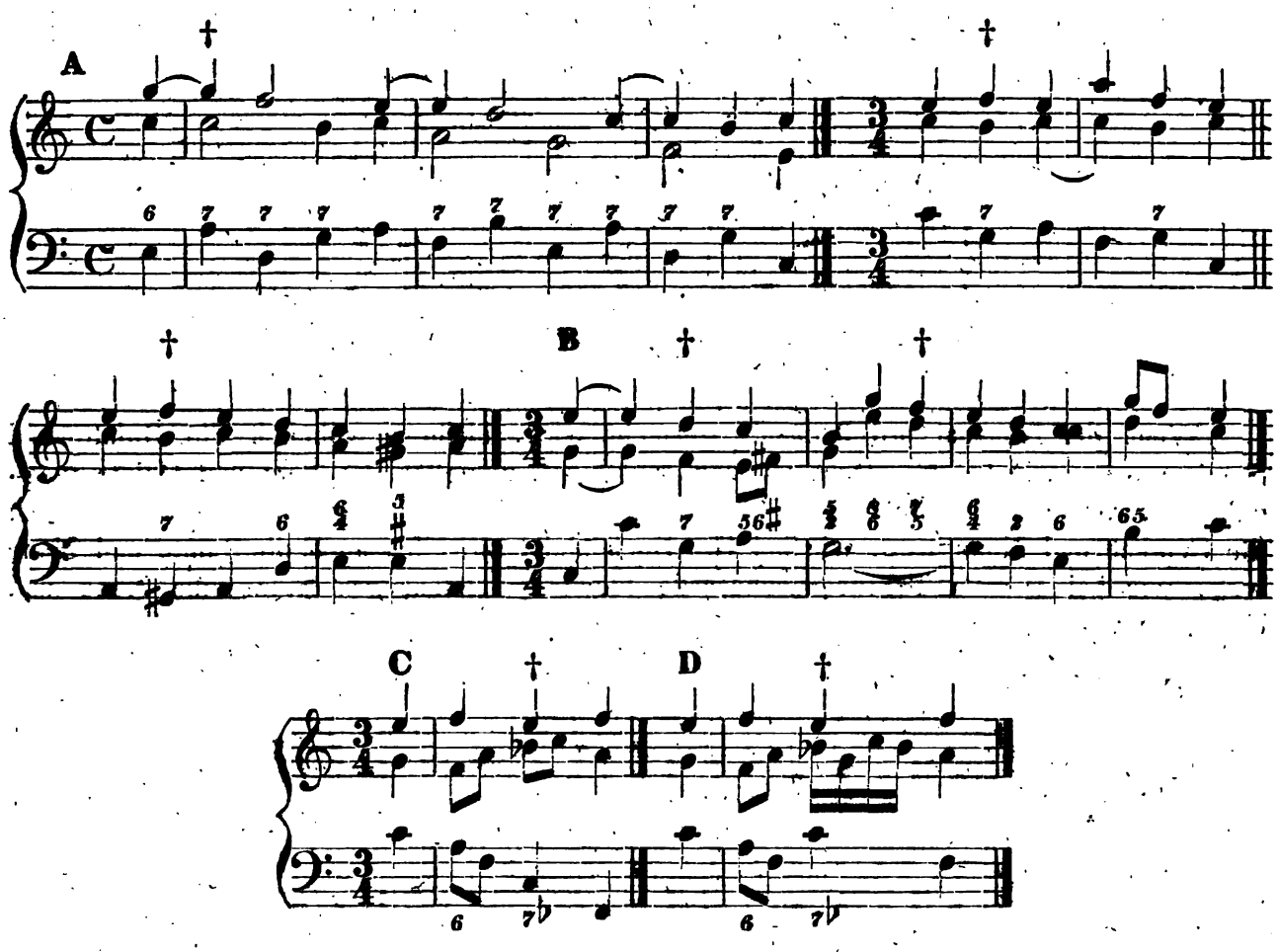
Beim 3stimmigen Satze bleibt im Quartsextenaccorde kein Intervall weg.



§. 143.

Der Septimenaccord und seine Umkehrungen, wie auch der Nonen-, der Undecimen- und der Terzdecimenaccord enthalten bekanntlich mehr als 3 verschiedene Intervalle. Um

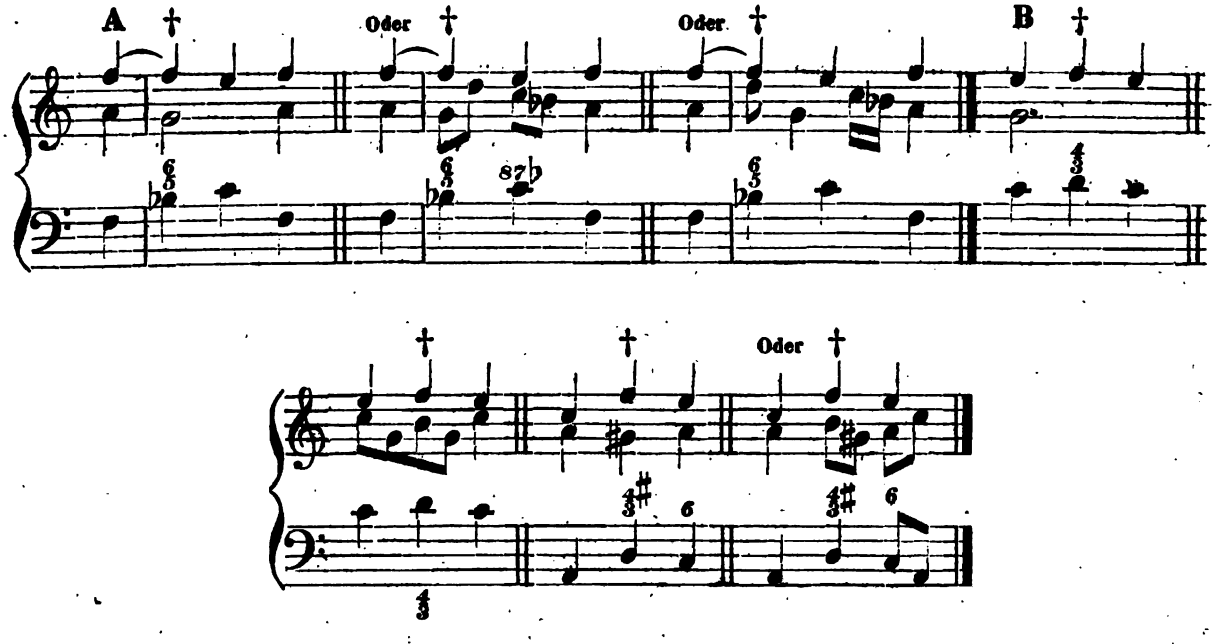
Um solche Accorde auch im 3stimmigen Satze anwenden zu können, ist es nöthig, dass man die Intervalle immer im Gedächtnisse habe, welche zum 3stimmigen Satze als wesentliche Intervalle zu betrachten sind. Es wird zwar, wenn ein Septimenaccord 3stimmig werden soll, gewöhnlich die Quinte weggelassen, wie bei A. Doch muss auch die Terz zuweilen wegbleiben, zumal wenn die Quinte in der Melodie liegt, wie bei B. Bei C und D scheint die kleine Septime aufwärts zu schreiten, allein weil dort blos eingeschaltete harmonische Nebennoten die Ursache sind, was als eine Zergliederung des Accordes angesehen werden muss, so hat dieses auf die richtige Auflösung der Septime keinen Einfluss, wenn sie sich gleich darauf in den Ton auflöst, in den sie sich auflösen muss.



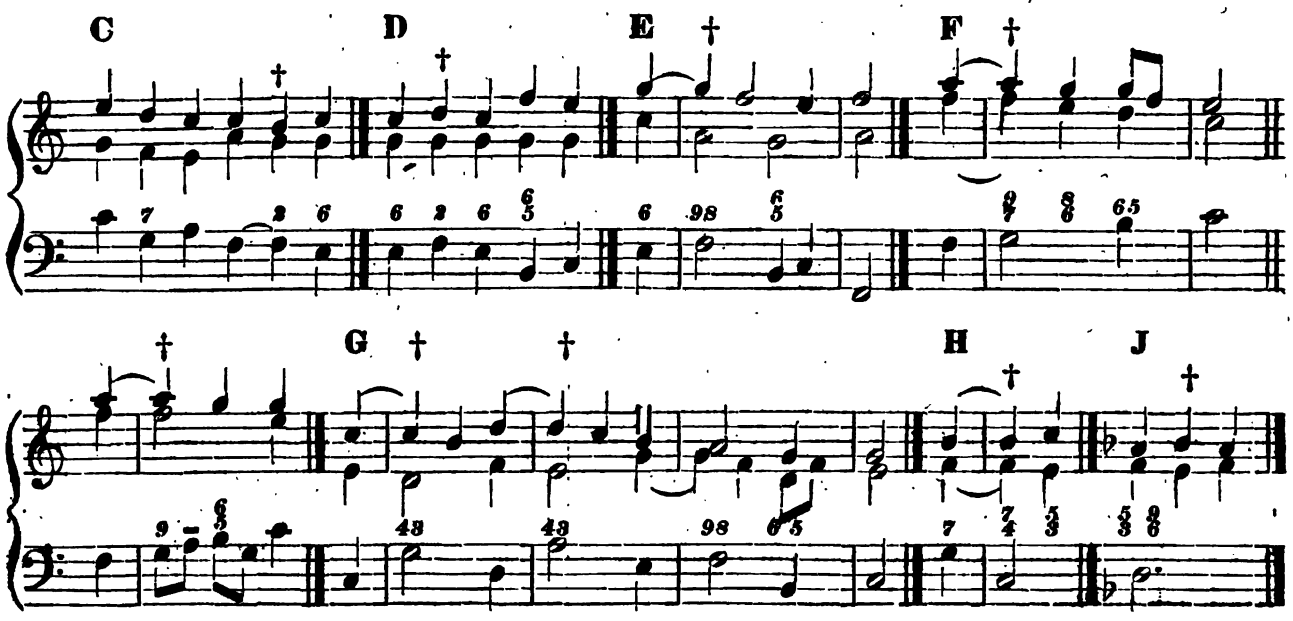
§. 144.

Beim 3stimmigen Satze bleibt bekanntlich im Quintsextenaccorde bei A die Terz und im Terzquartenaccorde bei B die Sexte weg. Würde man im Quintsextenaccorde die Sexte weglassen und die Terz hinzu nehmen, so entstünde ein Dreiklang, der nicht mehr mit $\frac{6}{5}$ beziffert werden kann. Würde man im Terzquartenaccorde die Quarte weglassen und die Sexte hinzunehmen, so entstünde ein Sextenaccord, der folglich auch nicht mit $\frac{4}{3}$ beziffert werden könnte.

Im Secundenaccorde bleibt entweder die Sexte bei C oder die Quarte weg, bei D. Die ausgelassenen Intervalle im Quintsexten- und Terzquartenaccorde können ebenfalls durch harmonische Nebennoten ergänzt werden, wie es in folgenden Beispielen gezeigt ist.



Wenn der Nonenaccord 3stimmig gemacht wird, bleibt gewöhnlich die Quinte und Septime weg, wie bei E. Doch ist man genöthiget, zuweilen die Terz und Quinte wegzulassen, wie bei F. Macht man den Undecimenaccord 3stimmig, so bleibt gewöhnlich die Septime und None weg, wie bei G. Doch bleibt zuweilen auch die Quinte und None weg, wie bei H. Im Terzdecimenaccorde bleibt im 3stimmigen Satze die None und Undecime weg, bei J.



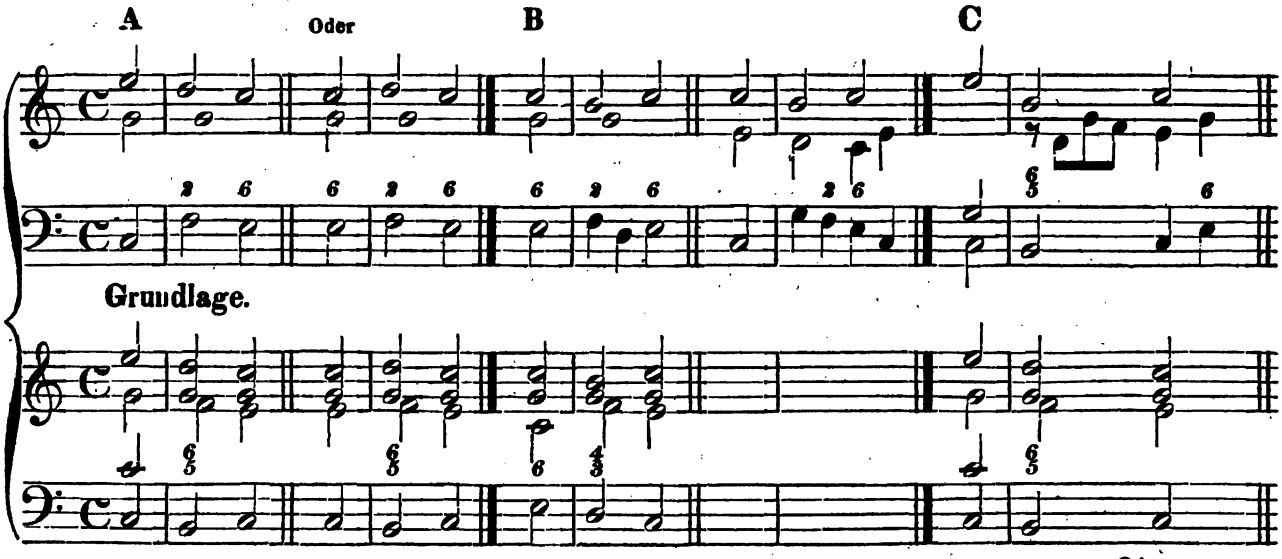
§. 145.

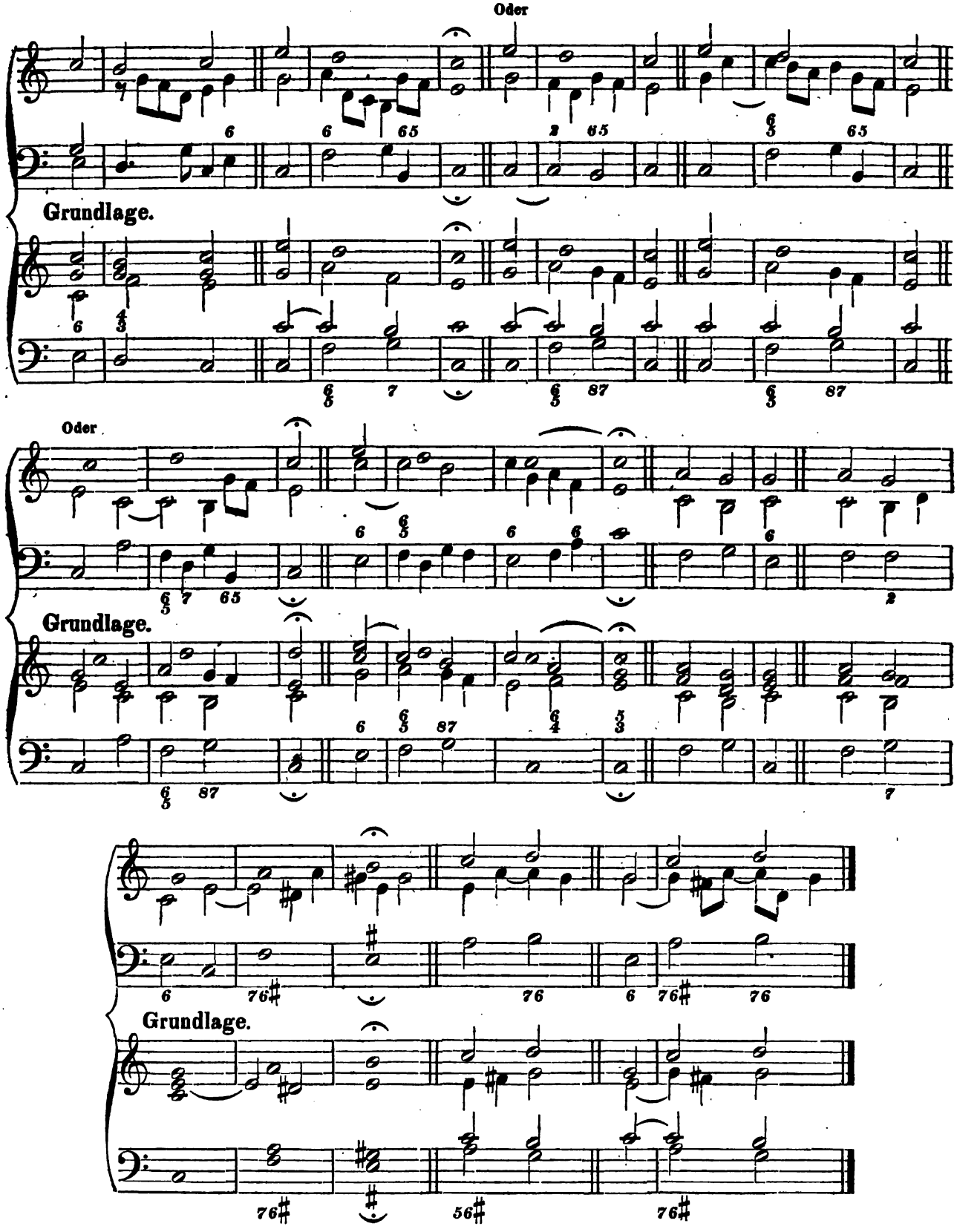
Um zu irgend einem vorgelegten Chorale sogleich ein passendes Choralvorspiel machen zu können, wird für den Schüler als angehenden Organisten ein wesentlicher Vortheil dadurch entspringen, wenn er sich darinnen fleissig übt, nach der richtigen Grundlage eines 4stimmigen Chorals einen 3stimmigen, wenngleich nur einfach (wie der Choral gewöhnlich gespielt wird,) zu setzen. Dieses Ziel wird der talentvolle Schüler, bei gehöriger Einübung der weiter unten vorkommenden Verzierung der Accorde, sicher erreichen. Durch die schon vorgeschriebene Melodie des Chorals, welche nicht geändert werden darf und dessen vorliegende harmonische Grundlage meistens beibehalten wird, ist man oft genöthiget, Folgendes zu berücksichtigen:

1) Steht im Quintsextenaccorde die Terz und im Terzquartenaccorde die Sexte in der Melodie, so können beide Accorde zu Secundenaccorden gemacht werden und das ist um so leichter, wenn ihre Dissonanzen ohne Vorbereitung angeschlagen werden können, wie bei A und B. Will man dieses nicht, oder wird man aus einem andern Grunde davon abgehalten, dann kann man auch, (wenn die erwähnten Intervalle in der Melodie stehen) im Quintsextenaccorde entweder die Quinte oder die Sexte, und im Terzquartenaccorde entweder die Terz oder Quarte als harmonische Nebennoten einsetzen, wie bei C; nur muss sich die Fortschreitung nach der Quinte im Quintsextenaccorde, und nach der Terz im Terzquartenaccorde richten. Fälle bei welchen auf solche Weise harmonische Nebennoten nicht angewendet werden können, finden Statt, wenn sich im Quintsextenaccorde die verminderte Quinte und grosse Sexte, und im Terzquartenaccorde die kleine Terz und übermässige Quarte befindet. Dann kann man für den in diesem § beabsichtigten Zweck beide Accorde zu Sextenaccorden machen.

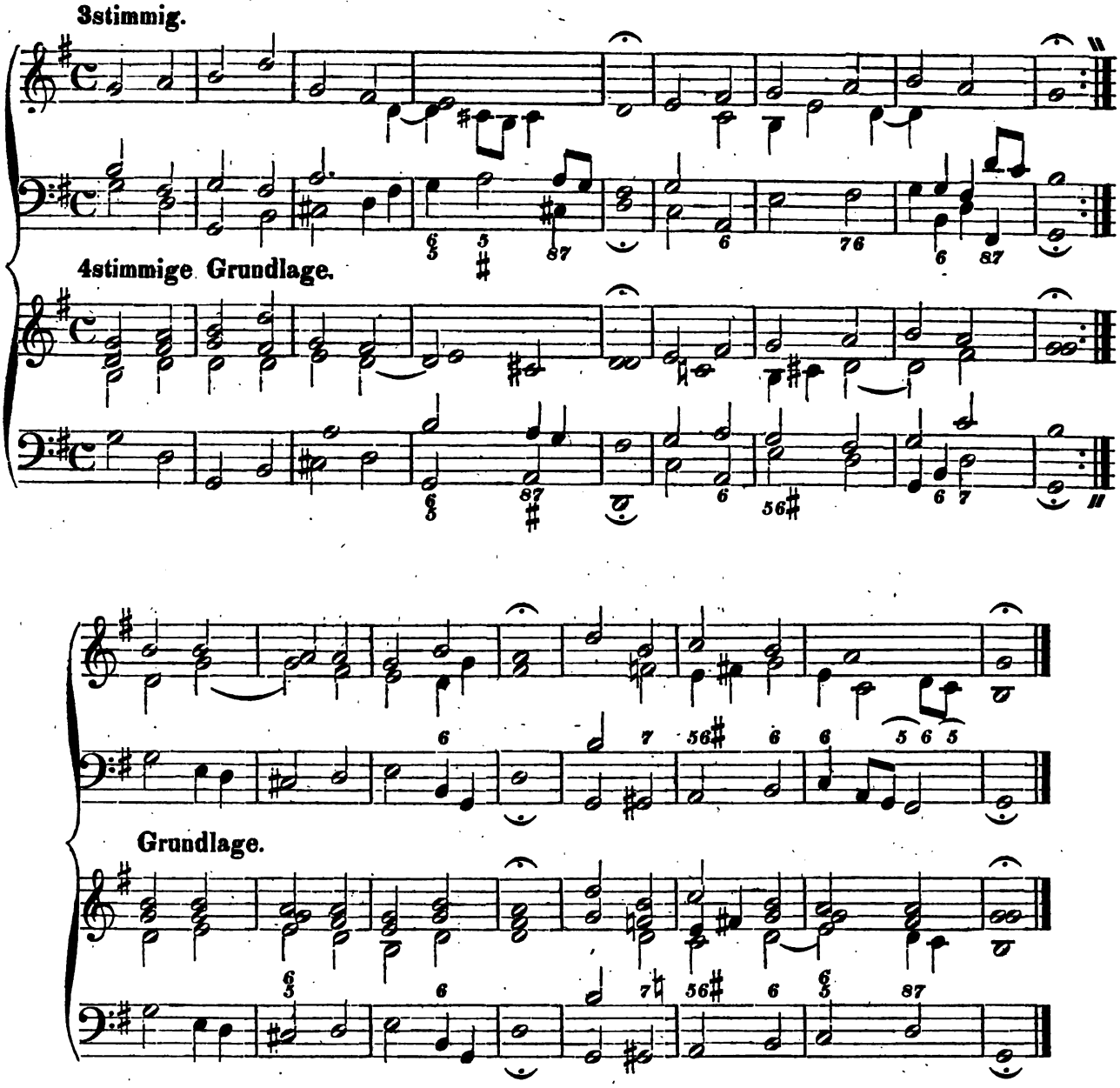
2) ist es oft nothwendig, harmonische Nebennoten auch deswegen einzusetzen, um solche Dissonanzen, welche nicht unvorbereitet angeschlagen werden können, gehörig vorzubereiten.

3) muss oft aus einem Dreiklange ein Sextenaccord, aus einem Sextenaccorde ein Dreiklang, und aus einem Quartsextenaccorde ein Sextenaccord gemacht werden. Das Uebrige wird folgende Darstellung deutlich machen.




Oder
Grundlage.
Oder
Grundlage.
Grundlage.

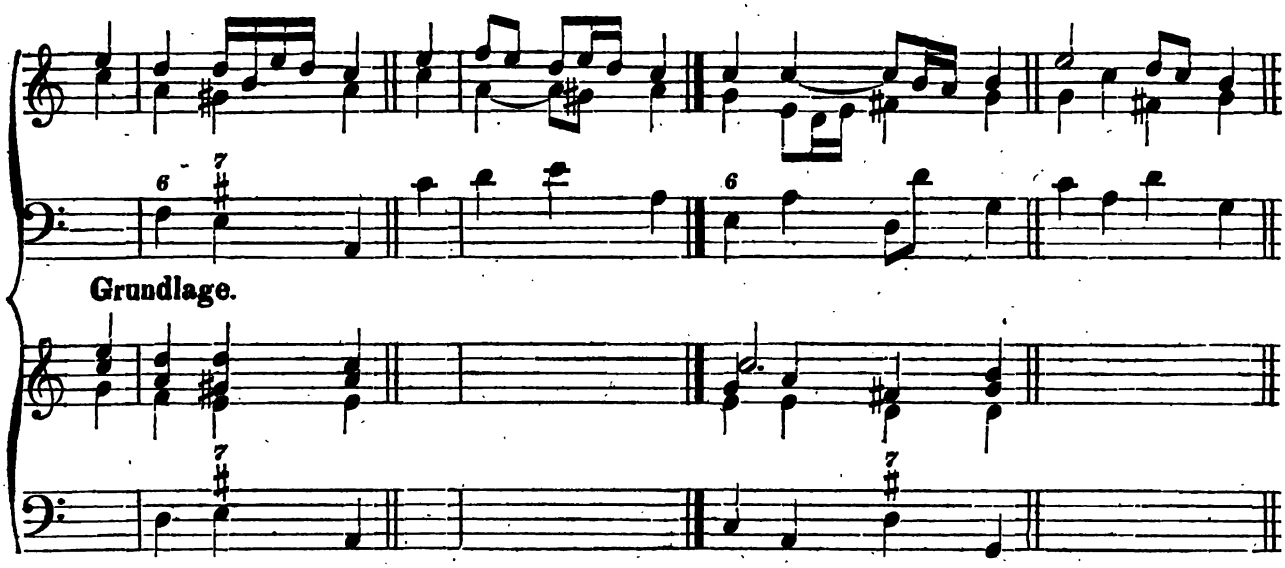
Choral: Gott des Himmels und der Erden etc.



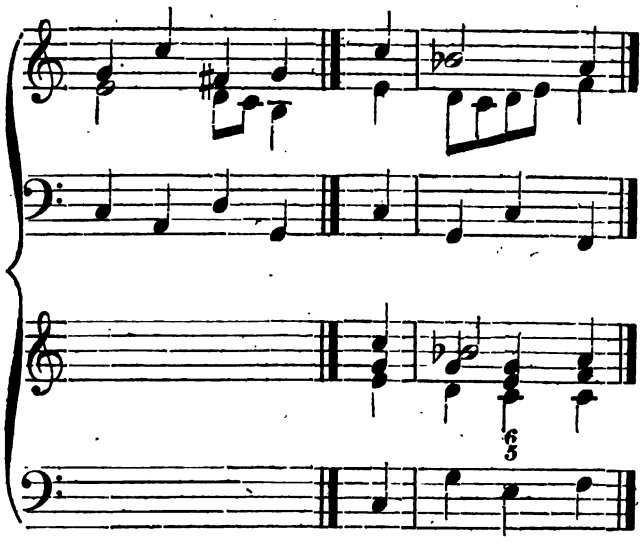
§. 146.

Jetzt ist der Zeitpunkt eingetreten, wo der Schüler die oben §. 74 bis 77 angegebenen kurzen Modulationen, welche zu Zwischenspielen benutzt werden können, zu dieser Absicht 3stimmig einrichten kann. Man muss nur darauf bedacht sein, auch Veränderungen durch die Umkehrung dabei anzuwenden, wie es oben im vorhergehenden Capitel gezeigt worden ist, und auch zuweilen harmonische Nebennoten, Vorhalte und einzelne regelmässige oder unregelmässige Durchgangsnoten dabei benutzen. Man sehe deshalb nachstehende Beispiele.

Von C dur nach A moll. Oder Von C dur nach G dur. Oder



Oder Von C dur nach F dur.

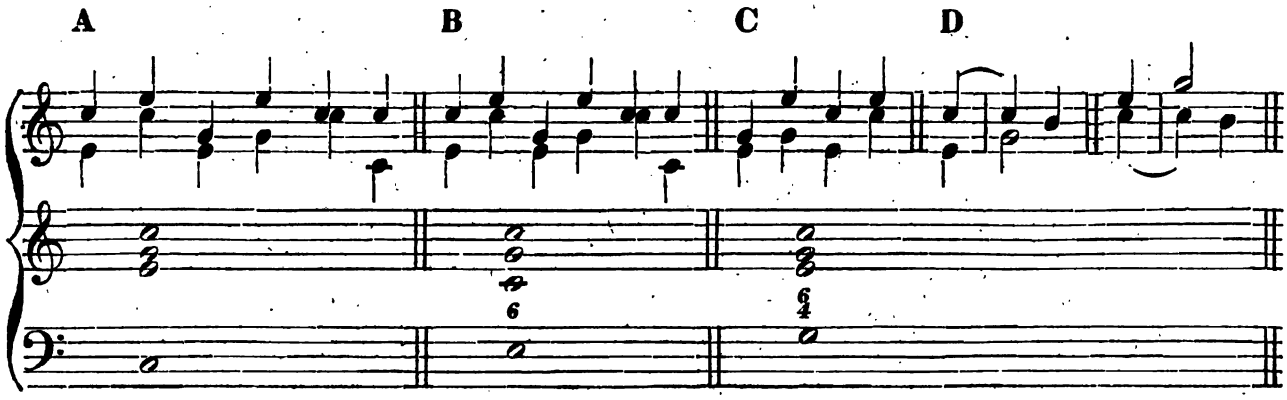


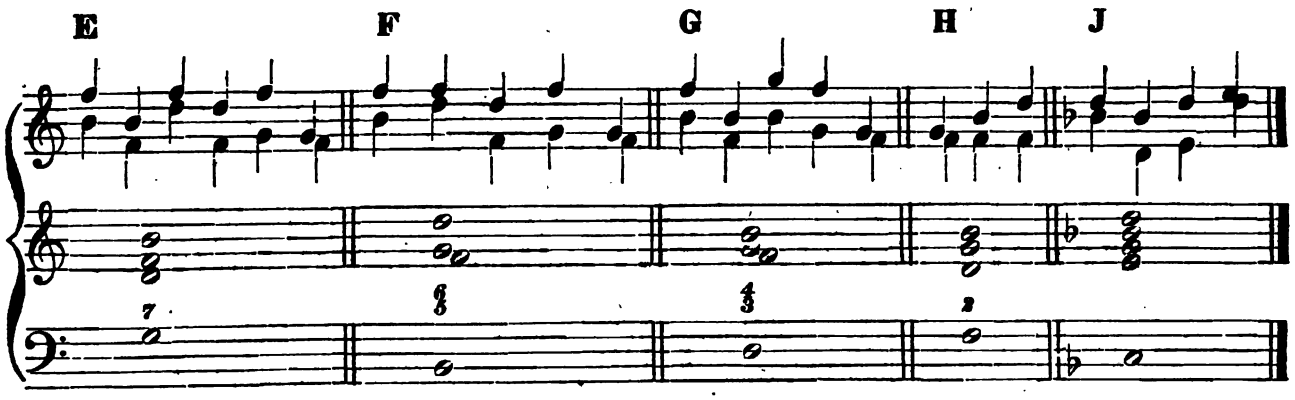
Capitel XV.

Regeln für den zweistimmigen Satz.

§. 147.

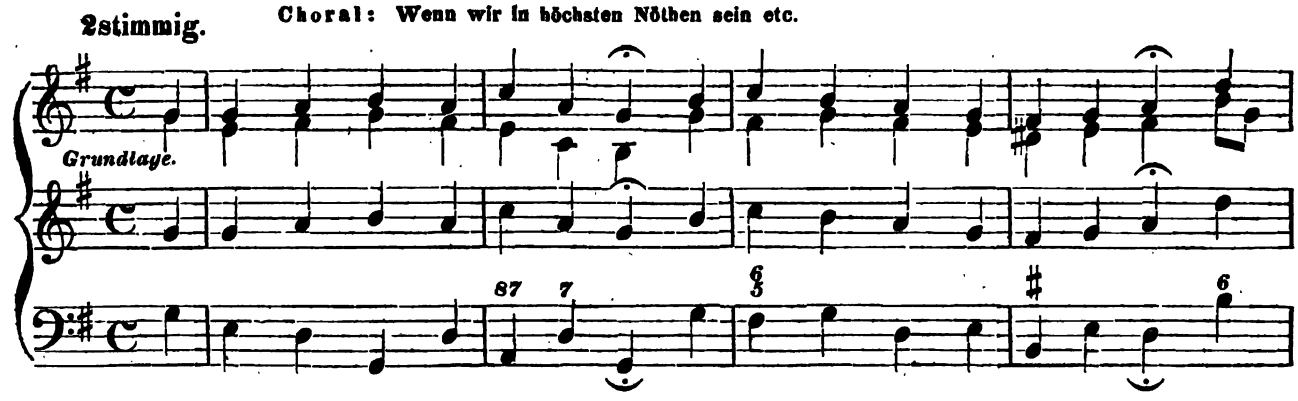
Dass ein 2stimmiger Satz ebenso wie der 3stimmige mit beibehaltener Melodie aus dem 4stimmigen Satze gezogen oder gebildet werden kann, unterliegt keinem Zweifel. Wenn schon beim 3stimmigen Satze manche Accorde unvollständig genommen werden müssen, so ist das beim 2stimmigen noch mehr der Fall. Hingegen ist für die Anwendung der harmonischen Nebennoten dabei desto mehr Spielraum, als im 3stimmigen Satze. Wie verschieden ein Accord im 2stimmigen Satze auftreten kann, lässt sich eigentlich am kürzesten nur durch einzelne übereinander gestellte 2stimmige Noten angeben. Im 2stimmigen Satze tritt der Dreiklang mit Grundton und Terz, mit Terz und Quinte, und sogar, wenn der leitereigene Leitton es nothwendig macht, mit der Octave und Einklang auf, bei A. Die Sextenaccorde werden 2stimmig, mit Grundton und Sexte, mit Grundton und Terz, und mit doppelter Sexte, welches auch im Einklange oft geschieht, wie bei B. Quartsextenaccorde werden 2stimmig mit Grundton und Sexte und mit Quarte und Sexte, bei C. Die Quarte muss jedoch vorbereitet sein, auf gutem Takttheile stehen und eine Stufe abwärts schreiten, wenn sie mit dem Grundtone 2stimmig einen Quartsextenaccord vertreten soll, wie bei D. Da durch die Umkehrung aus der reinen Quarte die reine Quinte entsteht, so muss die reine Quinte, wenn sie im guten Takttheile stehen soll, ebenfalls vorbereitet sein und eine Stufe abwärts schreiten. Ausserdem kann auf dem schlimmen Takttheile die reine Quarte und reine Quinte im Durchgange vorkommen. Der Septimenaccord tritt am häufigsten auf mit Terz und Septime, nicht so häufig mit Quinte und Septime oder mit Grundton und Septime, bei E. Wie Quintsexten-, Terzquarten-, Secunden- und Nonenaccorde 2stimmig auftreten, sehe man bei F, G, H, J.

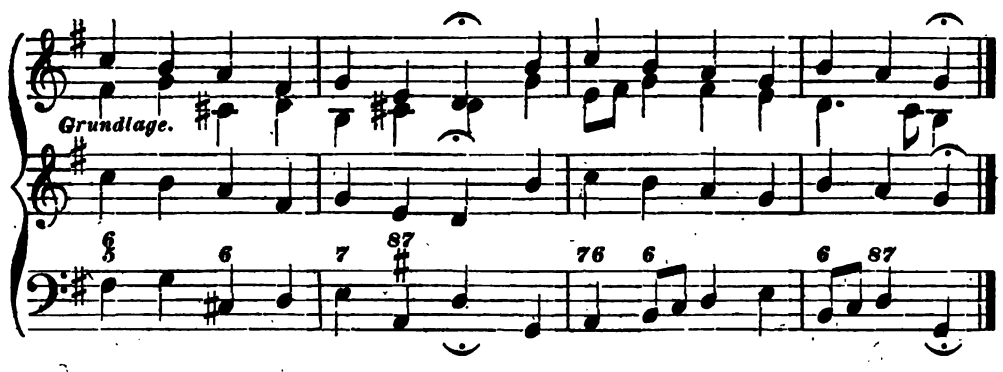




Alles was oben Capitel V über Fortschreitung der Konsonanzen gesagt ist, hat der Schüler beim 2stimmigen Satze besonders zu berücksichtigen, weil da die Fehler am deutlichsten hervortreten.

Ein 2stimmiger Satz, der in gerader Bewegung sich beständig in Terzen und Sexten fortbewegte, würde sehr einförmig und trivial klingen. Daher suche man so viel wie möglich die Seiten- und Gegenbewegung anzuwenden und lasse wenig Terzen oder Sexten in gerader Bewegung unmittelbar aufeinander folgen. Doch ist das dem Schüler nur dann möglich, wenn er erst die Kenntniss besitzt, sich die harmonische Grundlage für den 2- oder mehrstimmigen Satz selbst wählen zu können. Gut ist es aber dennoch, wenn der Schüler erst aus einer harmonischen Grundlage die Zwei- und Dreistimmigkeit gebildet hat.





Obgleich die 2stimmigen Zwischenspiele zu dünn und leer klingen, so möge der Schüler dennoch aus den kurzen Modulationen von §. 74 bis 77 2stimmige Ausweichungen bilden. Der 2stimmige Satz tritt erst bei der Figuration in seinem vollen Glanze hervor.

Capitel XVI.

Die Modulation im weitern Umfange.

§. 148.

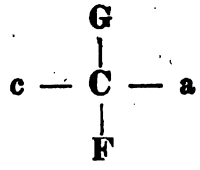
Oben Capitel V wurde die Ausweichung in die nahen Verwandschafts-Grade, welche am häufigsten vorkommen, besonders hervorgehoben, weil diese für den Anfänger in der Modulation die zweckdienlichsten Mittel sind, solche zu seinem Vortheil anwenden zu können.

Durch die aufgefundenen Mittel, auch auf eine vielfache Weise in die entferntern Tonarten ausweichen zu können, hat man in der neuern Zeit die Verwandtschaftsgrade der Tonarten im weitern ausgedehntern Kreise näher zusammengestellt, obschon die Tonlehrer über die Verwandtschafts-Grade der Tonarten noch verschiedener Meinung sind, wie oben schon erwähnt worden. Dass aber der Grund der Tonarten-Verwandtschaft in der mehr oder weniger gleichen Benennung der Töne, die 2 Tonleiter mit einander gemein haben, liege, darüber scheinen die Tonlehrer sämmtlich einverstanden zu sein. Man betrachtet aber demohngeachtet bei den Verwandtschafts-Graden der Tonarten im weitern Kreise die Tonart Cmoll als eine mit Cdur im 1. Grade stehende Tonart, ob sie gleich drei b zur Vorzeichnung hat, während die Tonart Dmoll mit Einer b Vorzeichnung im 2. Grade mit Cdur verwandt ist. Geht man aber von dem Gesichtspunkte aus, dass Cmoll ein sehr dienliches Mittel ist, von Cdur schnell in andere Tonarten ausweichen zu können, so ist aus diesem Grunde hier eine Ausnahme von der Regel anzunehmen.

§. 149.

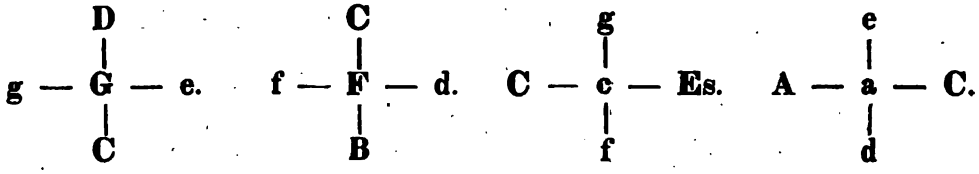
Mit der Cdur-Tonart z. B. sind im weiter ausgedehntern Kreise der Tonarten verwandt: 1) die Durtonarten der obern und untern Quinte; 2) die Molltonart der Unterterz (amoll); und 3) die Molltonart auf derselben Stufe der Haupttonart (cmoll).

Die bekannte Figur dafür ist:



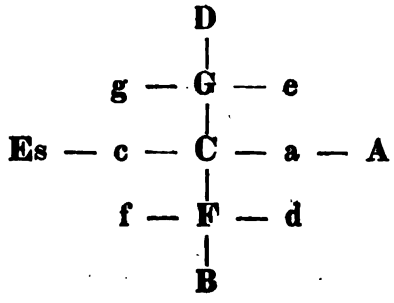
Anmerkung. Die Haupttonart steht bei solchen Figuren immer in der Mitte. — Dass die grossen Buchstaben die Durtonarten und die kleinen Buchstaben die Molltonarten andeuten, ist dem Schüler oben schon bekannt gemacht worden. Auch ist demselben schon oben angedeutet, dass ein festgesetztes Tonverwandtschafts-Verhältniss sich gleich bleibt, man mag eine Tonart zur Haupttonart machen, welche man will.

Will man nun die Tonarten des 2. Grades von der Tonart Cdur ermitteln, so sucht man von jeder Tonart, die im 1. Grade mit Cdur verwandt ist, ebenfalls die Tonarten im 1. Grade auf; z. B.:



Dadurch erhält man folgende Tonarten: g D e f B d g f Es A d e. Wir finden unter diesen Tonarten e-, f-, d- und gmoll doppelt, was also gleichsam als ein Fingerzeig anzusehen ist, weil eben diese doppelt vorkommenden Molltonarten im 2. Grade ebenfalls sehr geeignet sind, von Cdur aus schnell in andere Tonarten übergehen zu können.

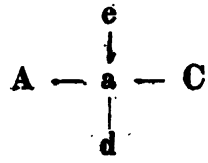
Die Tonarten, welche im 2. Grade mit Cdur verwandt sind, sind daher e, f, d, g, D, B, Es, A. Die 1. und 2. Verwandtschafts-Grade mit Cdur findet man in folgender Figur vereiniget:



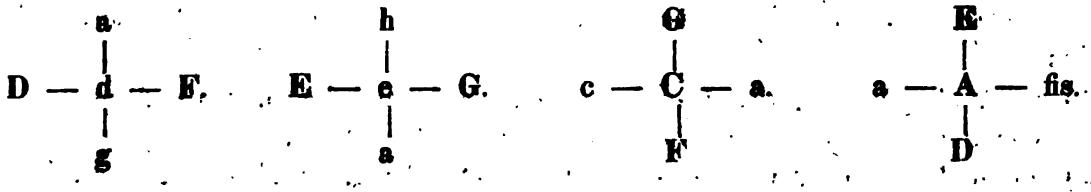
§. 150.

Mit Amoll sind im weitern ausgedehntern Kreise der Tonarten verwandt: 1) die Molltonarten der obern und untern Quinte; 2) die Durtonart auf derselben Stufe der Haupttonart (Adur) und die Durtonart der obern Terz (Cdur).

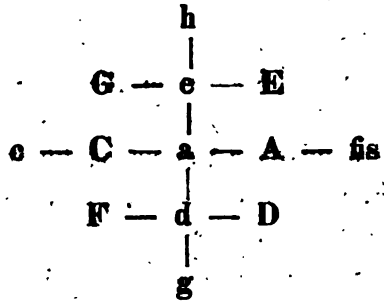
Die Figur ist daher:



Man findet die Tonarten im 2. Grade also auch auf folgende Weise:



Wenn man auch hier die doppelt vorkommenden Tonarten als einfach betrachtet, so erscheint die Zusammenstellung wie in nachstehender Figur.



Man sehe auch die Figuren Nro. 49 und 50 auf Tab. XXXIII.

§. 151.

Es wäre dem Schüler hier freilich nicht zu verdenken, wenn er glaubt, dass die Ausweichung in entferntere Tonarten auch mit dem Hauptseptimenaccorde oder mit seinen Umkehrungen geschehen müsse oder könne. Derselbe wird sich vielleicht auch selbst überzeugen, dass es wirklich sehr leicht auf die Art auszuführen ist, wenn man z. B. von C dur nach G dur, von G dur nach D dur, von D dur nach A dur etc. blos mit dem Hauptseptimenaccorde modulirt. Oder wenn man so von C dur nach F dur, von F dur nach B dur, von B dur nach Es dur etc. gehen wollte. Aber wohlmeinende und erfahrene Musiker werden diesem Schüler den Rath geben, die Modulation in entferntere Tonarten nicht auf diese Weise auszuführen, welches man nur bei nahen verwandten Tonarten im 1. und 2. Grade anzuwenden pflegt. Diese Quinten- und Quartenzirkel-Modulationen in entfernte Tonarten erregen nämlich bei dem jetzigen gebildeten musikalischen Publikum, das die grossen Fortschritte, die die Musik in der Modulation gemacht hat, kennt und empfunden hat, Langeweile. Ueberhaupt können alle die verschiedenen aufgefundenen Modulationswege nur dann einen wohlthuenden Einfluss auf das Gefühl und Gemüth ausüben, wenn sie nicht auf diesem oder jenem Wege zu oft ausgeführt, sondern abwechselnd benutzt werden. Daher ist eben die Geschicklichkeit, die Modulation in der Musik gehörig

anwenden zu können, von sehr grosser Wichtigkeit. Selbst in den im strengen Satze componirten kirchlichen Gesängen, wo sich die Modulation mehr in den nahe verwandten Tonarten bewegt, muss eine solche erwähnte Abwechselung bei den Modulationswegen berücksichtiget werden.

§. 152.

Zu den Mitteln, um auf eine mannigfaltige Art gut moduliren zu können, rechnet man folgende:

1) durch Anwendung des Hauptseptimenaccords auf der 5. Stufe derjenigen Tonart, wohin man ausweichen will und seiner Umkehrungen;
2) durch Anwendung des Dur-Dreiklangs auf der 5. Stufe der Tonart, wohin man ausweichen will und dessen 1. Verwechselung;
3) durch Anwendung des verminderten Septimenaccords und seiner Umkehrungen, und durch Anwendung des verminderten Dreiklangs und dessen 1. Verwechselung.

Von diesen Modulations-Mitteln ist oben bei der Tonarten-Verwandtschaft im engern Kreise von §. 66 bis 77 schon einiger Gebrauch gemacht worden.

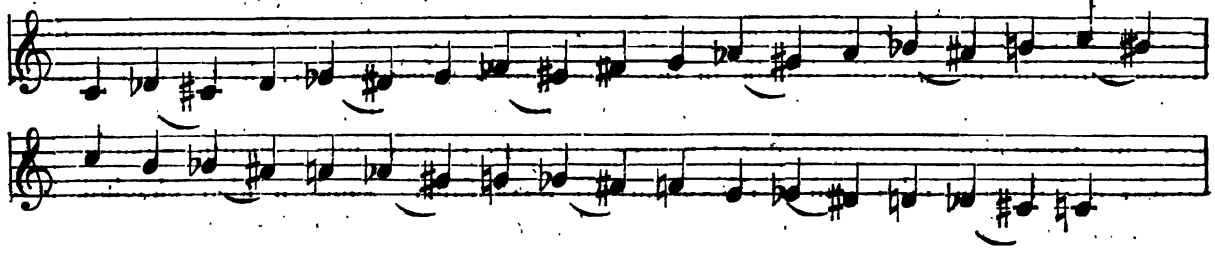
Hierzu kommt nun noch:

4) durch Anwendung enharmonischer Verwechselungen der Intervalle im verminderten Septimenaccorde und in seinen Umkehrungen;
5) durch Anwendung enharmonischer Verwechselungen im Hauptseptimenaccorde, in seinen Umkehrungen und in andern Accorden;
6) durch den unmittelbaren Eintritt der Paralleltonart, oder der Dur- und Molltonart gleichen Namens, nach grössern oder kleinern Sätzen.

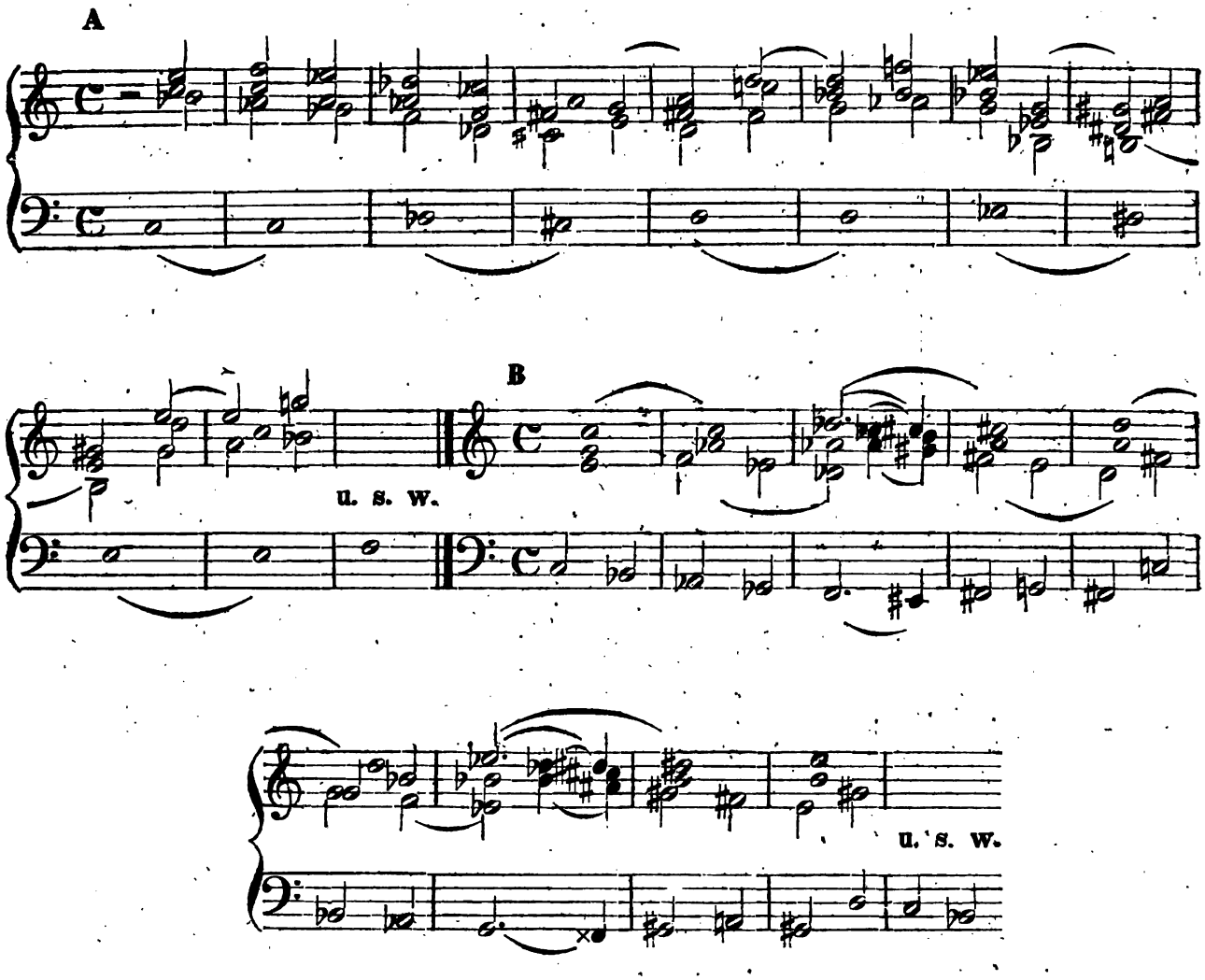
§. 153.

Das Wort „enharmonisch“ stammt aus den Zeiten der alten Griechen. Diese nannten nämlich die Stufenfolge von Tönen in dem Umfange einer Quarte so, worinnen 2 Viertelstöne enthalten waren. In unserm Tonsysteme befinden sich diese Viertelstöne nicht, ob wir uns gleich denken können, dass z. B. zwischen gis und as ein kleiner Unterschied sein müsste. Allein unsere gleichschwebende Temperatur lässt das in der Wirklichkeit nicht zu. Wir verstehen blos unter dem Worte „enharmonisch“ die Verwechselung eines auf derselben Stufe liegenden und nur durch ein Kreuz (♯) oder b verschieden bezeichneten Tones.

Unsere enharmonische Tonleiter, von der oben § 9 Erwähnung geschah, wird auf folgende Weise dargestellt.

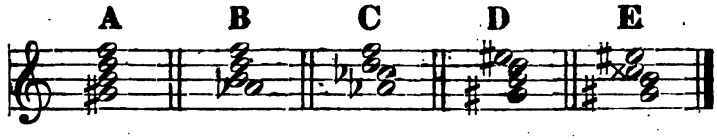


Diese Tonleiter lässt sich im Basse und in der obern Stimme aufwärts harmonisiren, wie es bei A und B gezeigt ist.



§. 154.

Die durch enharmonische Verwechselungen dargestellten verminderten Septimenaccorde.

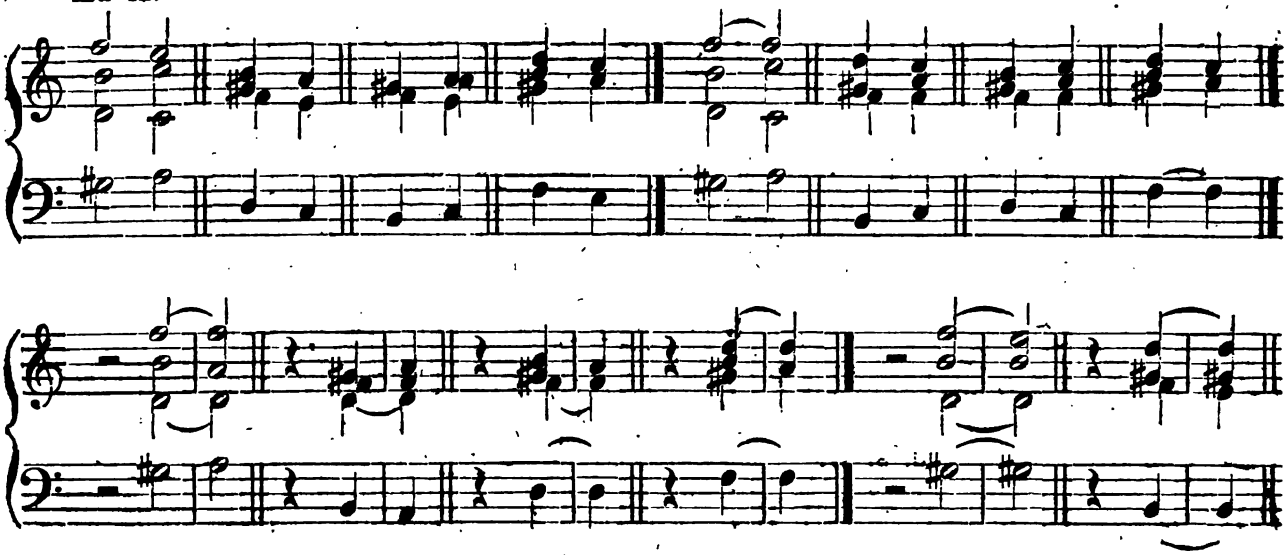


Bei B ist der Grundton enharmonisch verändert, bei C der Grundton und die Terz, bei D die Septime und bei E die Septime und Quinte.

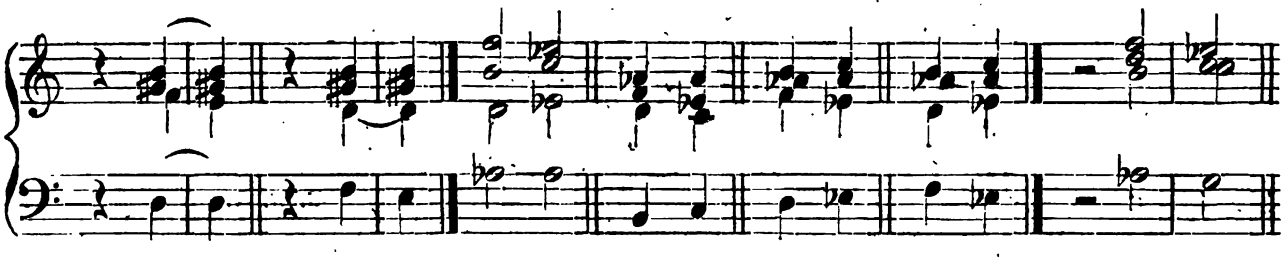
Darstellung der aus diesen Zusammenklängen hervorgehenden Auflösungen und Uebergängen.

Anmerkung. Die verschiedenen Lagen über den Grundtönen mag sich der Schüler selbst bilden.

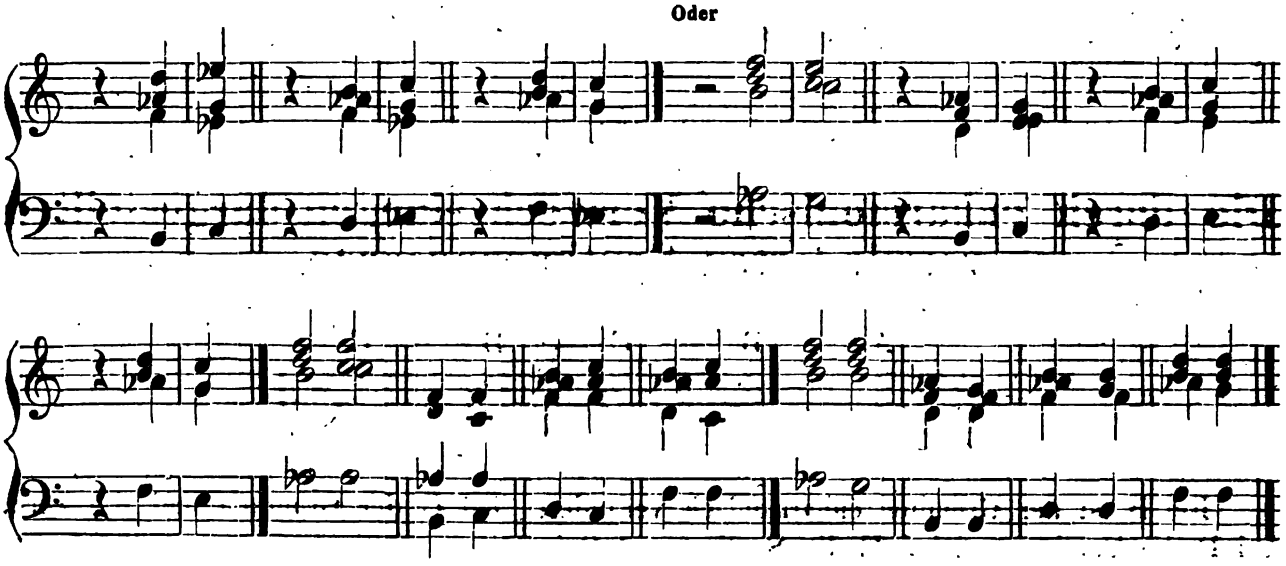
Zu A.



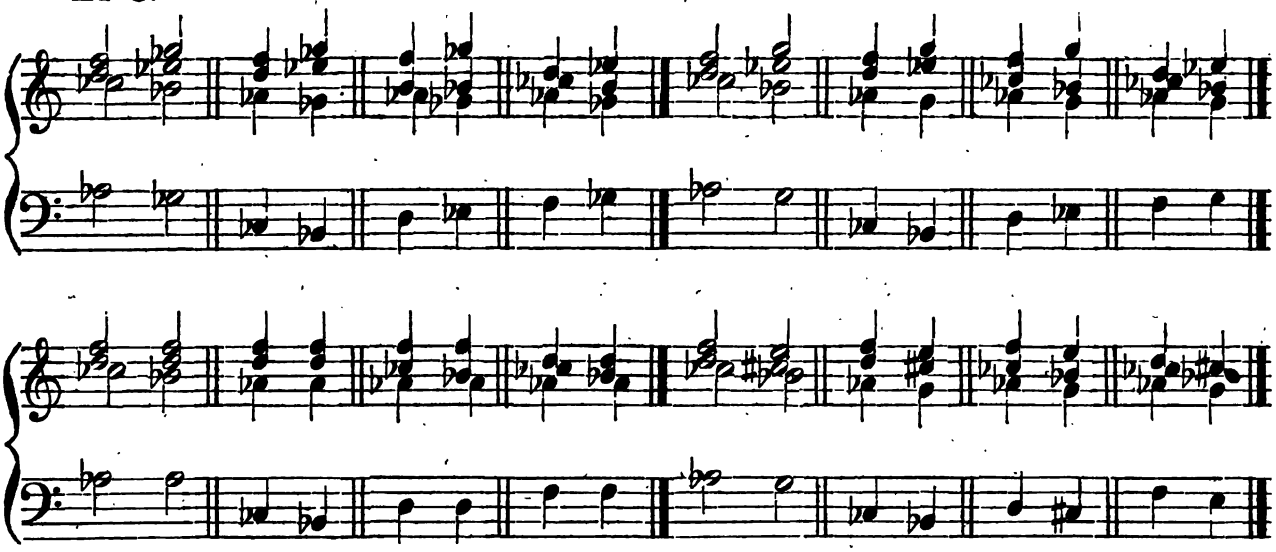
Zu B.



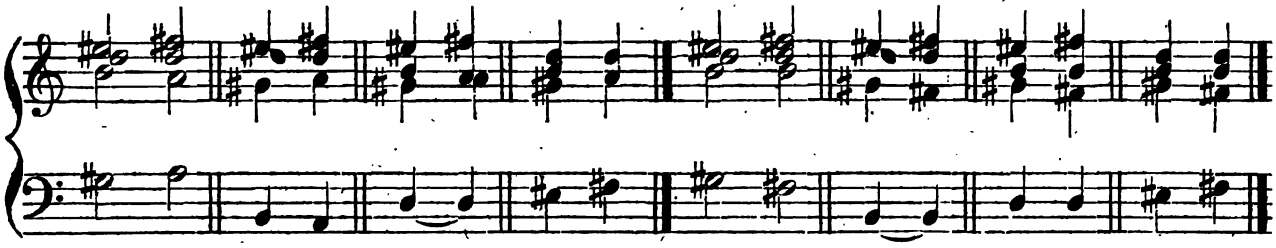
Oder



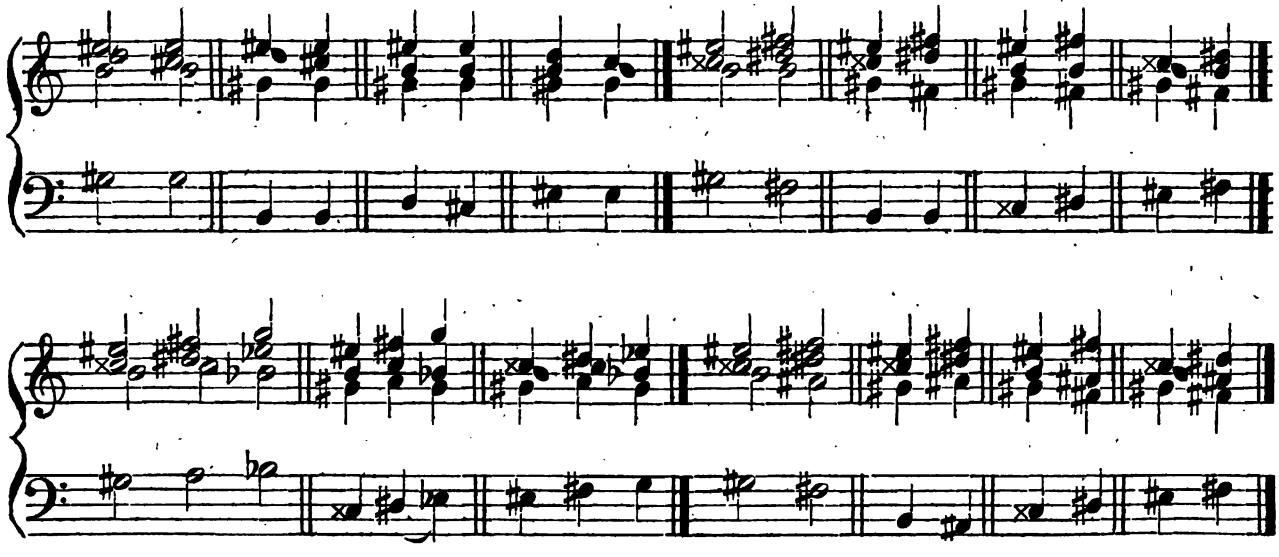
Zu C.



Zu D.



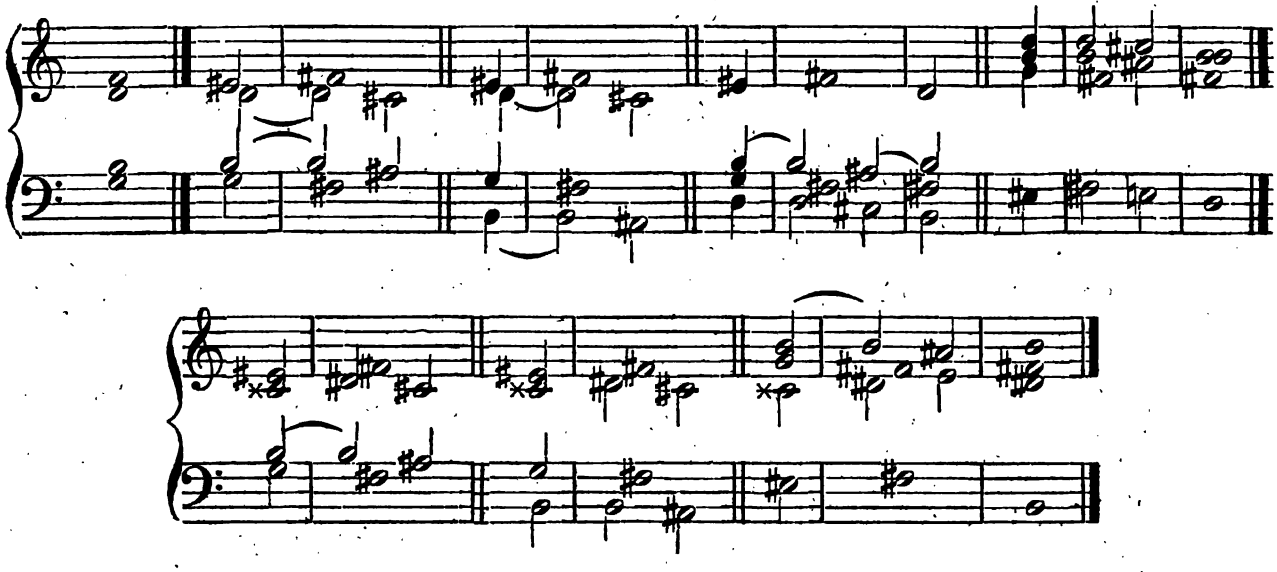
Zu E.



Für den Schüler ist hier die Bemerkung nöthig, dass zuweilen bei den enharmonisch veränderten Accorden ein solcher Zusammenklang entsteht, der bei der Accordenfolge mit seiner liegenbleibenden Dissonanz in die Klasse der durchgehenden Accorde gestellt werden muss.

§. 155.

Der durch enharmonischen Tonwechsel verschieden dargestellte Hauptseptimenaccord.

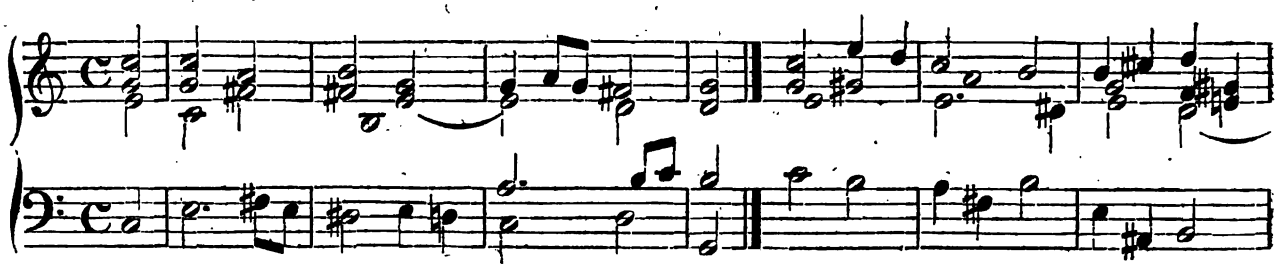


Die überraschendsten und ergreifendsten Modulationen in entfernte Tonarten geschehen zwar durch enharmonische Verwechselungen; aber es muss auf eine Art und Weise geschehen, damit das musikalische Gehör und Gefühl nicht dadurch beleidiget und verletzt wird. Die Tonart, wohin man ausweichen will, darf also nicht auf eine gewaltsame Weise eingeführt werden; sondern die Accorde, welche auf den enharmonischen Tonwechsel, und auf die neue Tonart vorbereiten sollen, müssen mit grosser Sorgfalt und Vorsicht gewählt sein. Das Gegentheil davon findet man aber hie und da. Gute Modulationen der Art kann nur Derjenige selbst erfinden, der auf den Modulationswegen hinreichend erfahren ist und überhaupt ein schon gut ausgebildetes musikalisches Gefühl besitzt. Der Anfänger greife in dieser Hinsicht zu guten Mustern, ehe er selbst solche Modulationen zu entwerfen gesonnen ist.

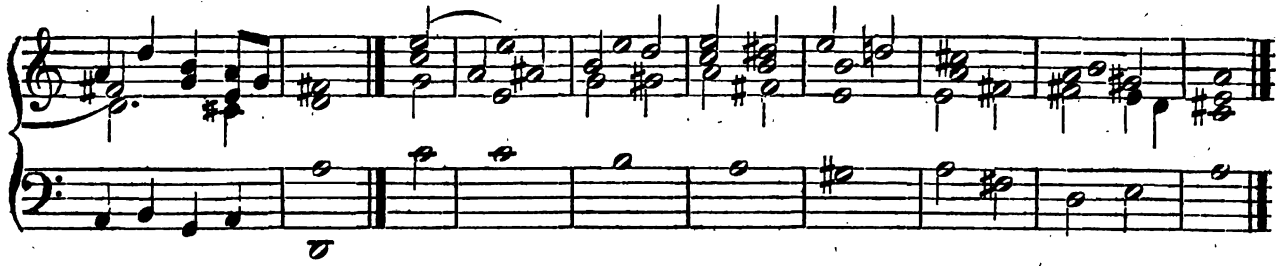
§. 156.

Modulationen von Cdur in alle Durtonarten.

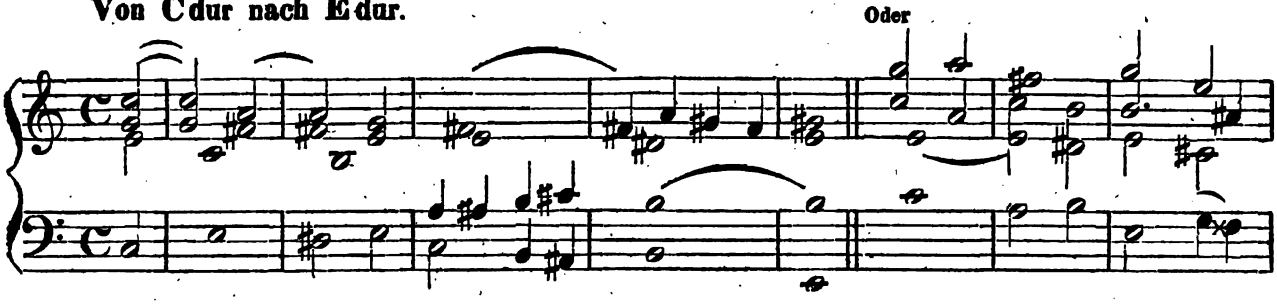
Von Cdur nach Gdur. Von Cdur nach Ddur.



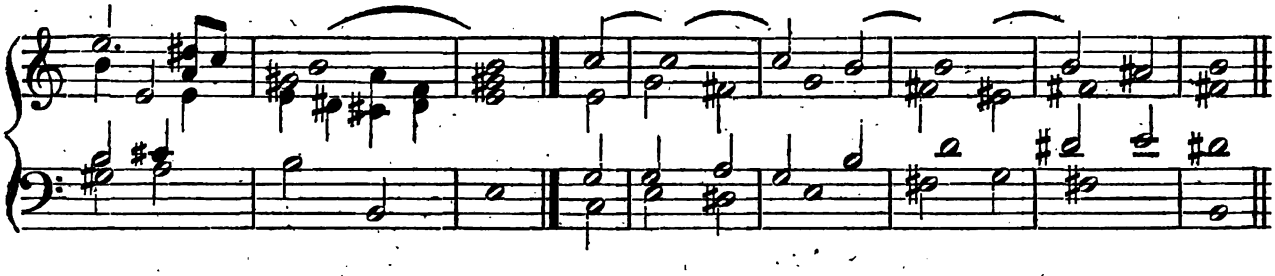
Von Cdur nach Adur.

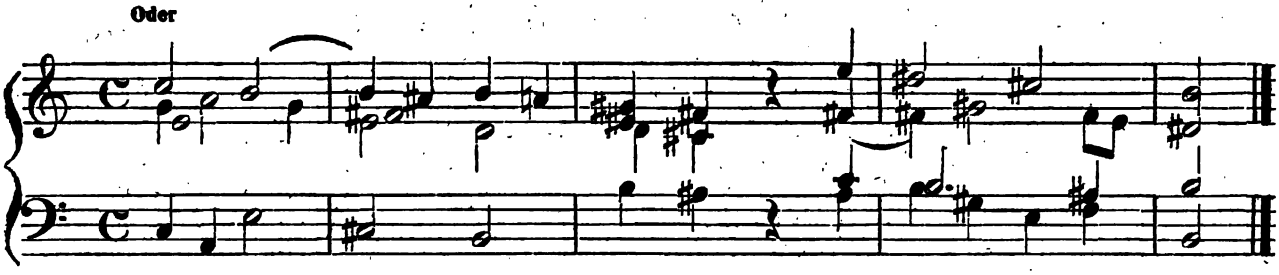


Von Cdur nach Edur.

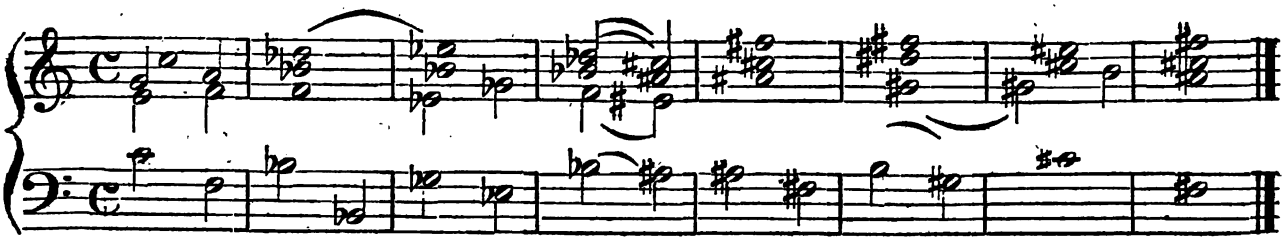


Von Cdur nach Hdur.



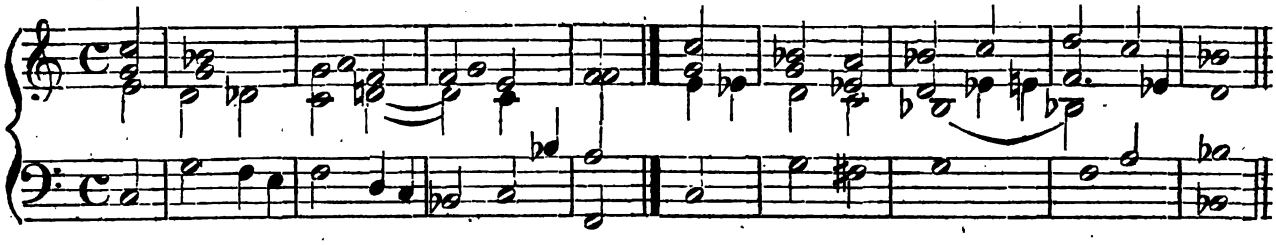


Von Cdur nach Fisdur.

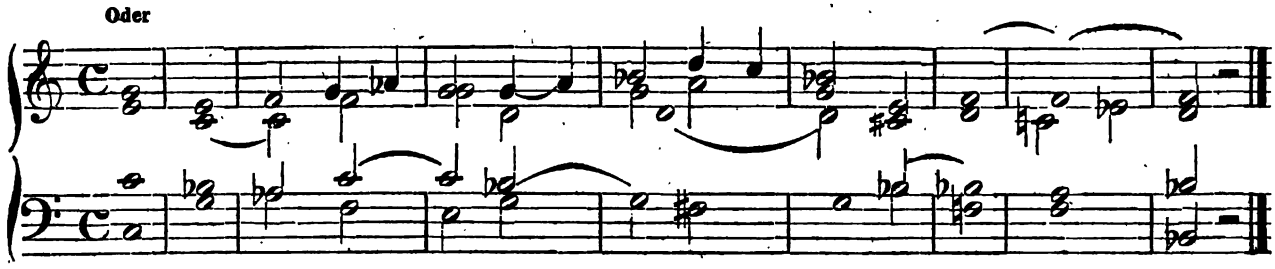


Von Cdur nach Fdur.

Von Cdur nach Bdur.

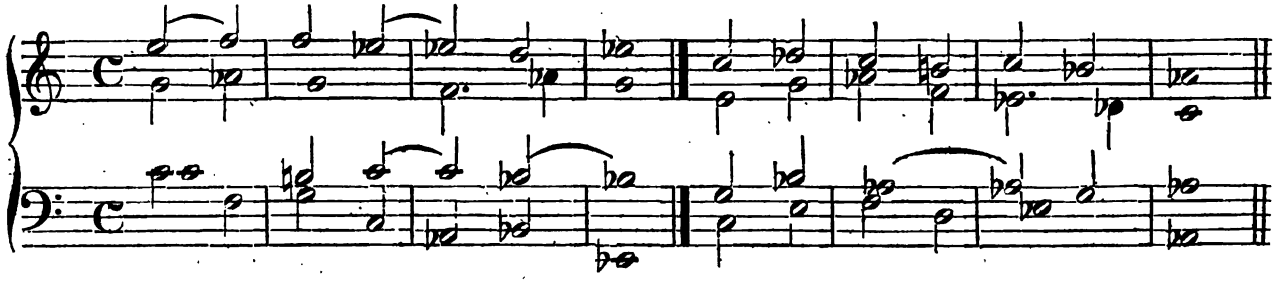


Oder

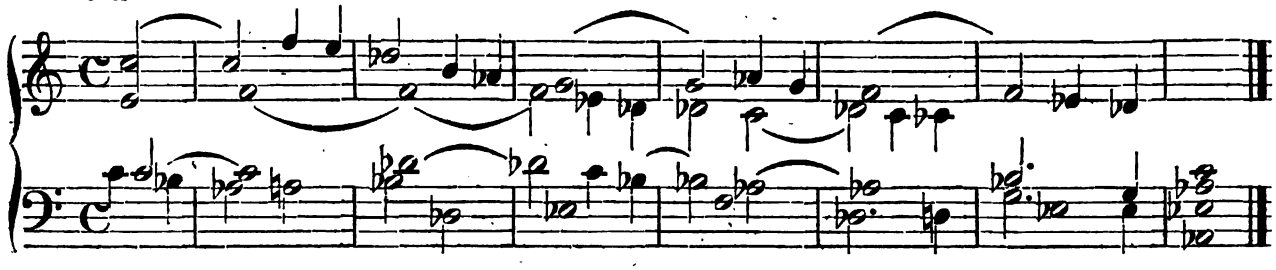


Von Cdur nach Esdur.

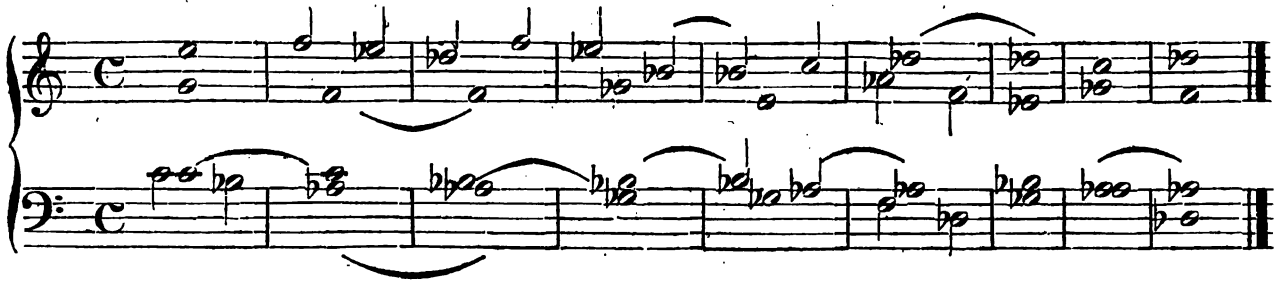
Von Cdur nach Asdur.



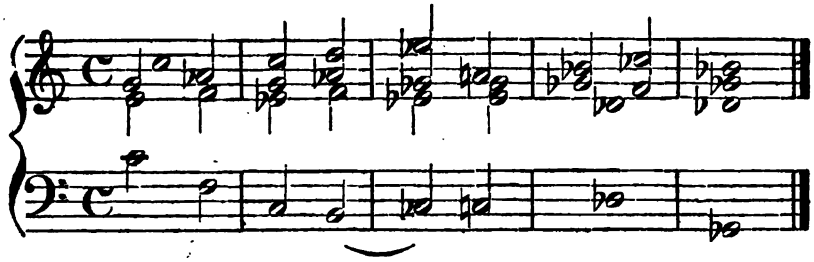
Oder



Von Cdur nach Desdur.



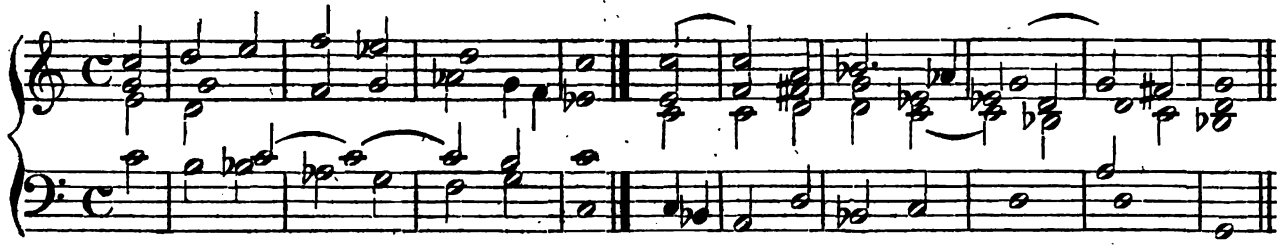
Von Cdur nach Ges dur.



§. 157.

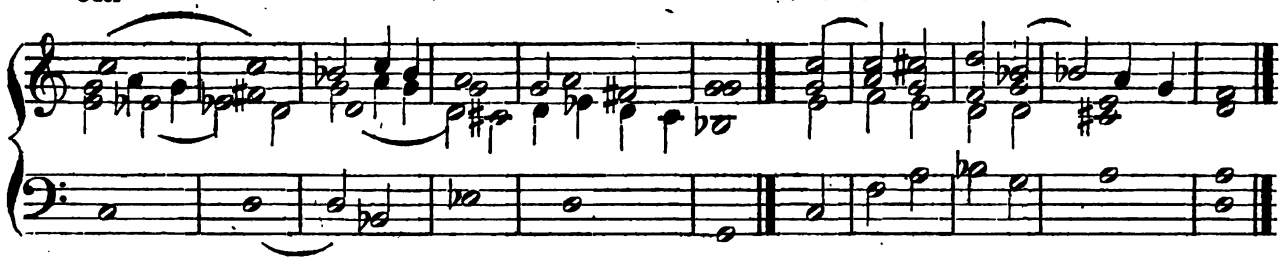
Modulationen von Cdur in alle Molltonarten.

Von Cdur nach Gmoll.

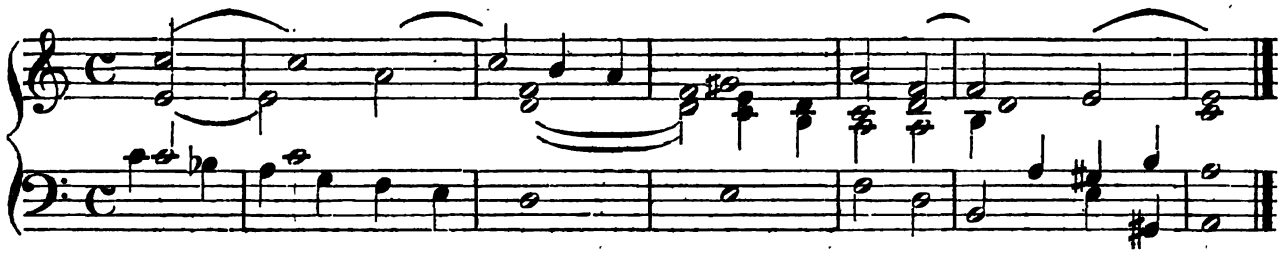


Oder

Von Cdur nach Dmoll.

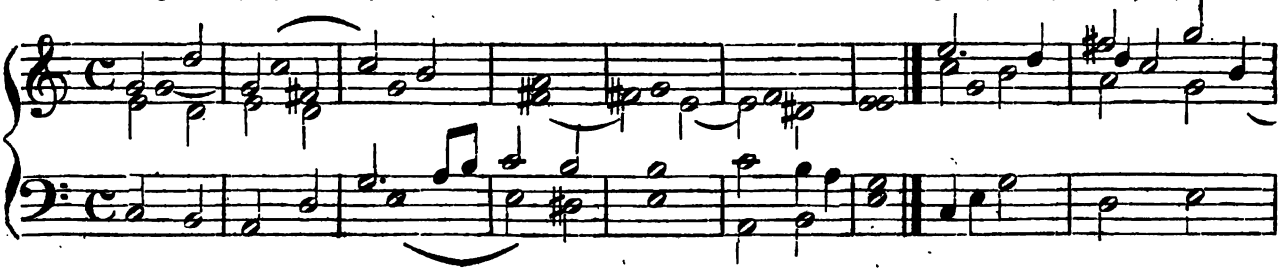


Von Cdur nach Amoll.

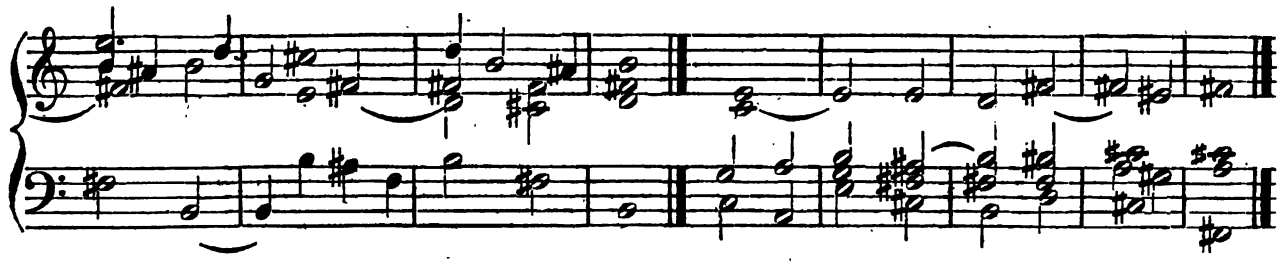


Von Cdur nach Emoll.

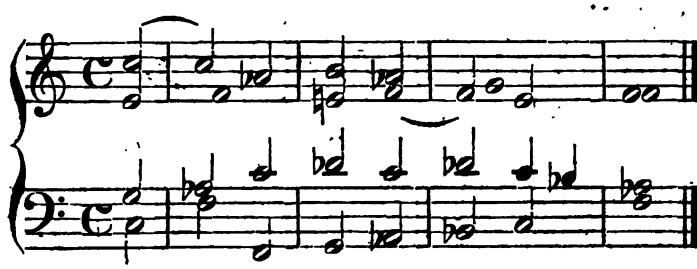
Von Cdur nach Hmoll.



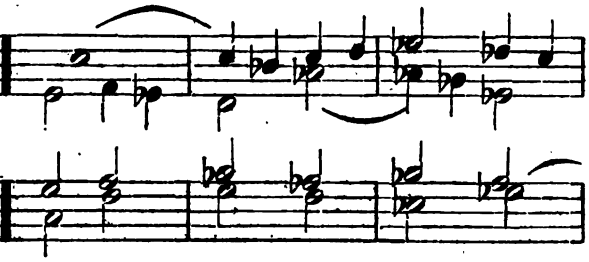
Von Cdur nach Fis moll.



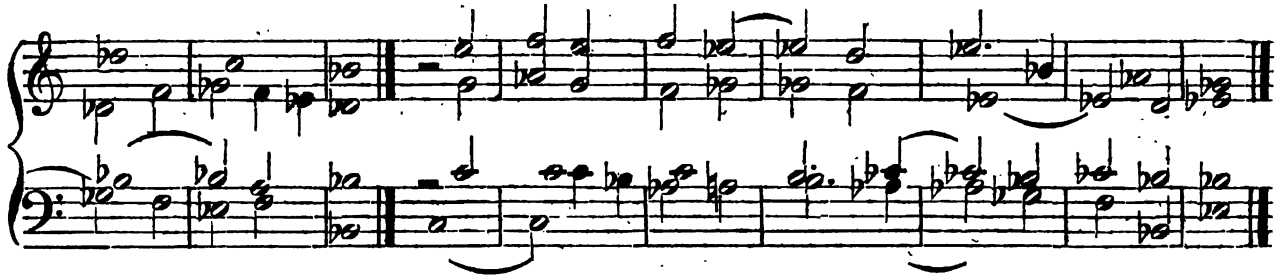
Von Cdur nach Fmoll.



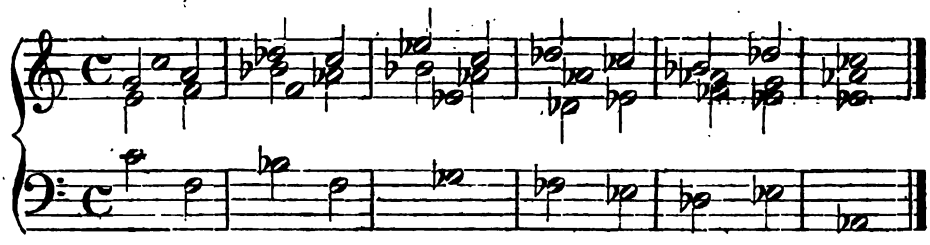
Von Cdur nach Bmoll.



Von Cdur nach Es moll.



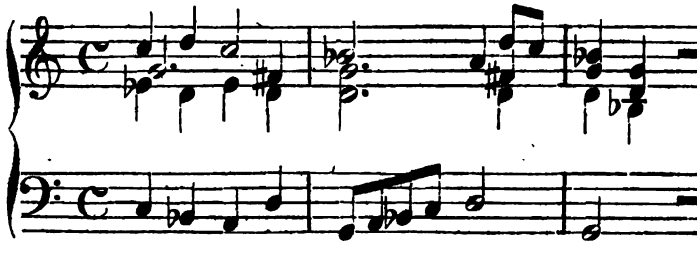
Von Cdur nach As moll.



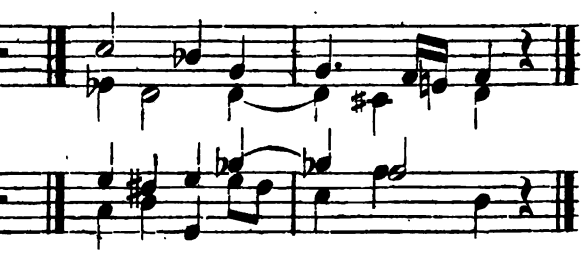
§. 158.

Modulationen von Cmoll in alle Molltonarten.

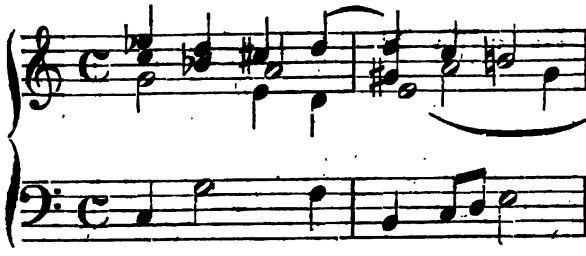
Von Cmoll nach Gmoll.



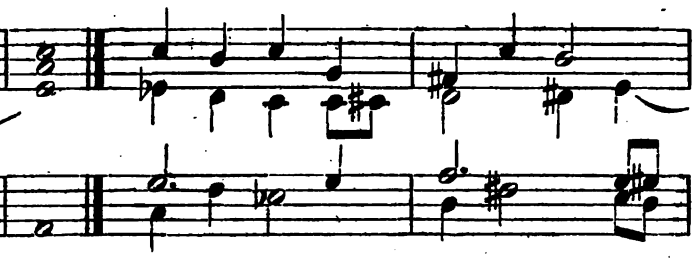
Von Cmoll nach Dmoll.



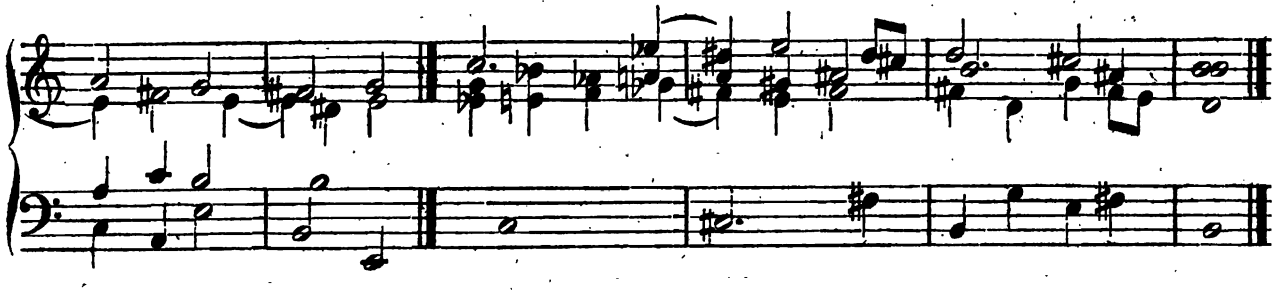
Von Cmoll nach Amoll.



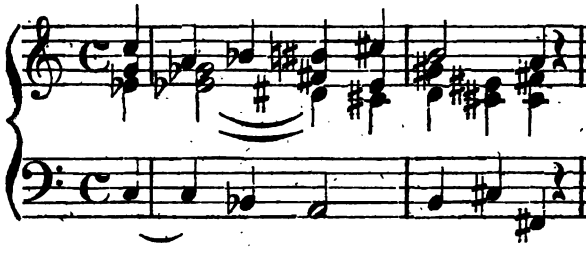
Von Cmoll nach Emoll.



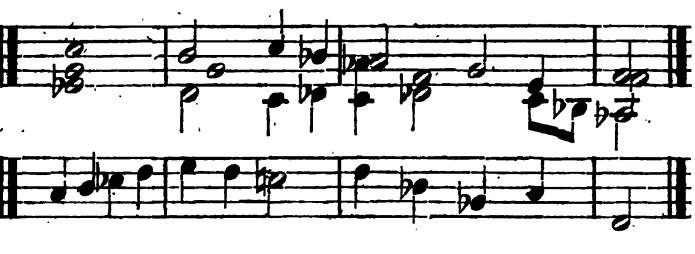
Von Cmoll nach Hmoll.



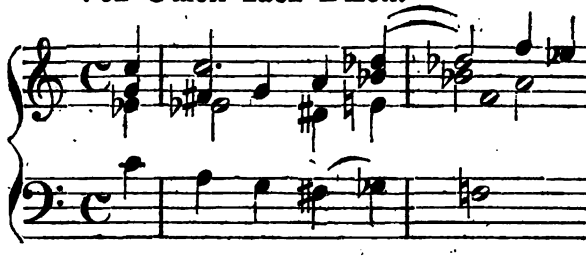
Von Cmoll nach Fismoll.



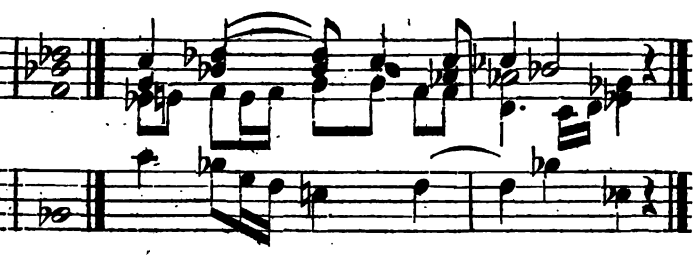
Von Cmoll nach Fmoll.



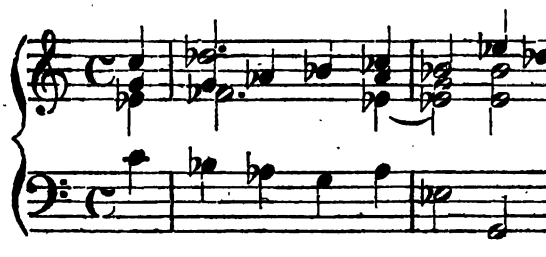
Von Cmoll nach Bmoll.



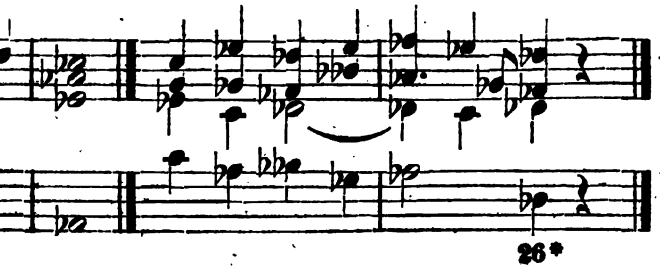
Von Cmoll nach Esmoll.



Von Cmoll nach Asmoll.



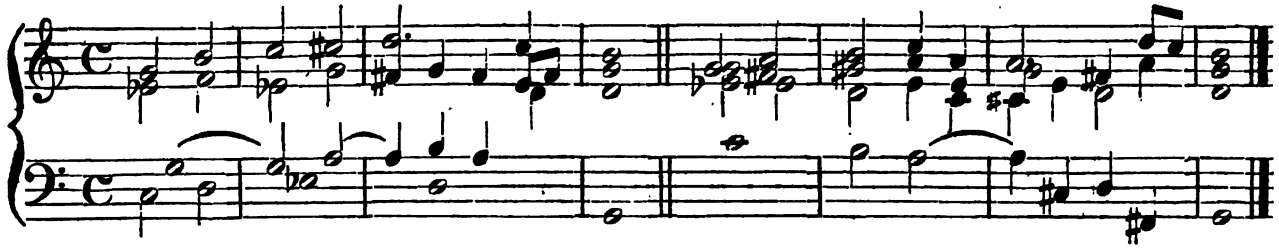
Von Cmoll nach Desmoll.



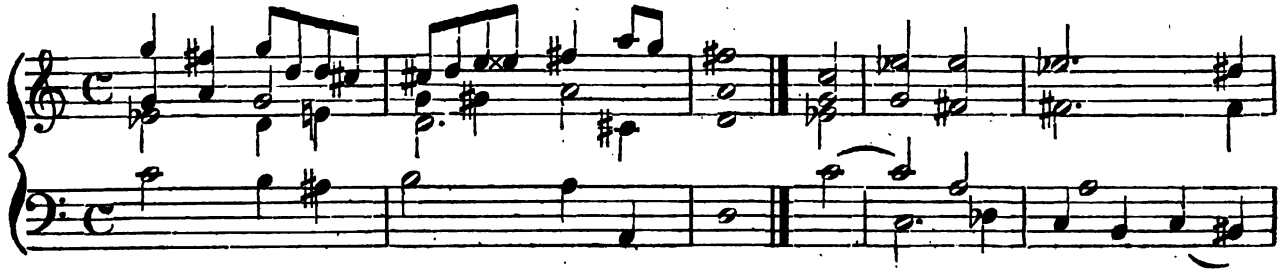
§. 159.

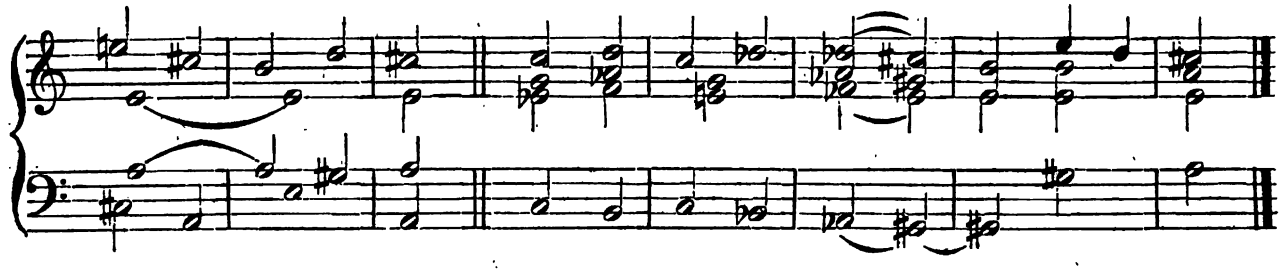
Modulationen von Cmoll in alle Durtonarten.

Von C moll nach G dur. Oder

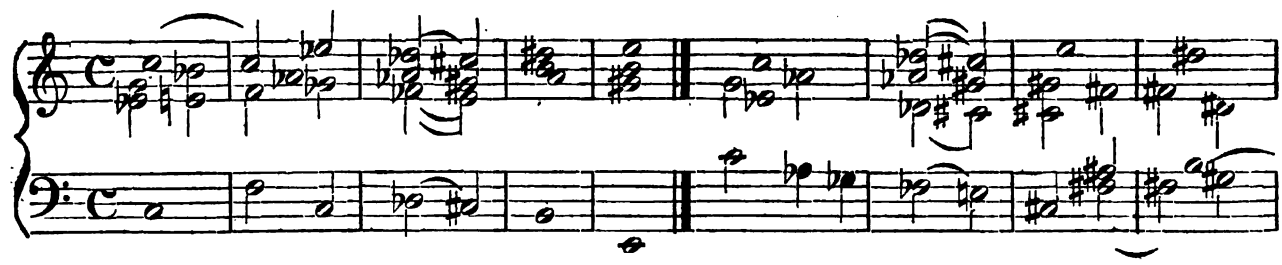


Von C moll nach D dur. Von C moll nach A dur.

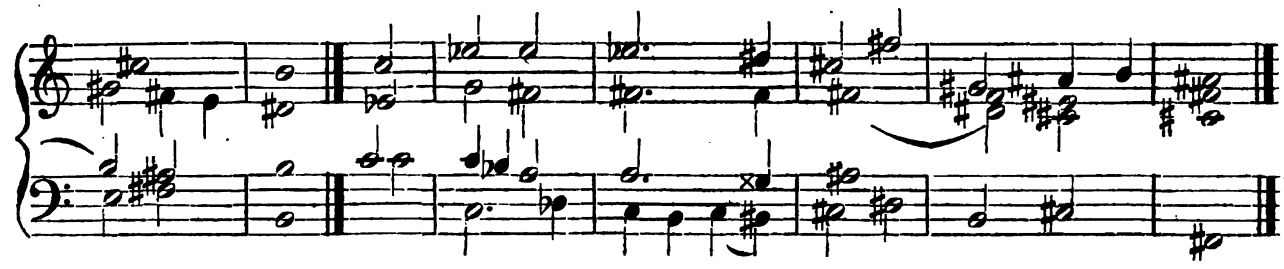




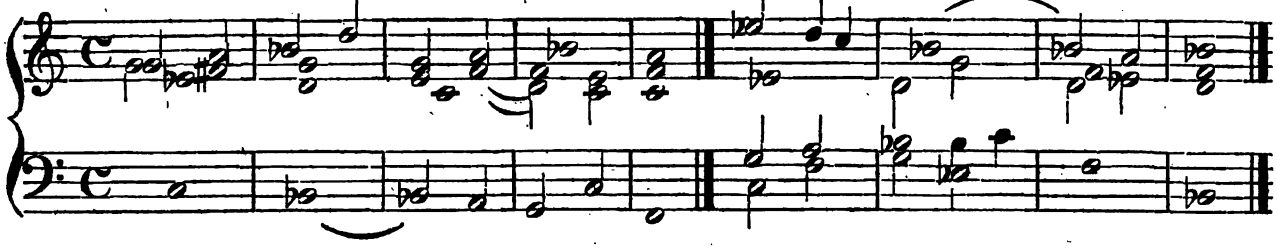
Von C moll nach E dur. Von C moll nach H dur.



Von C moll nach Fis dur.

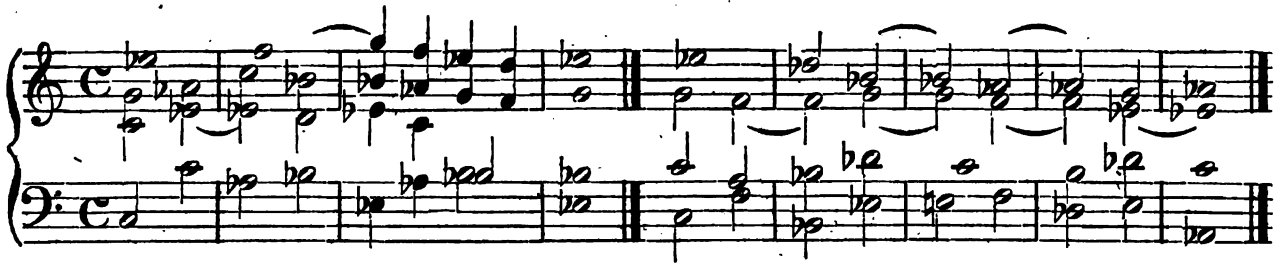


Von Cmoll nach Fdur.



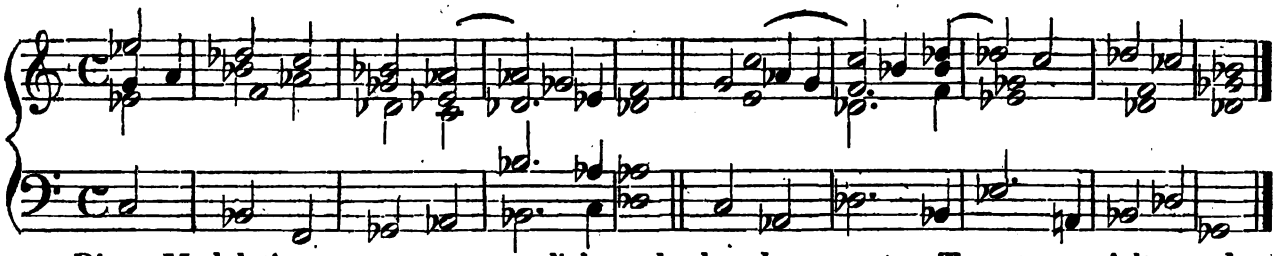
Von Cmoll nach Bdur.

Von Cmoll nach Es dur.



Von Cmoll nach As dur.

Von Cmoll nach Des dur.



Oder

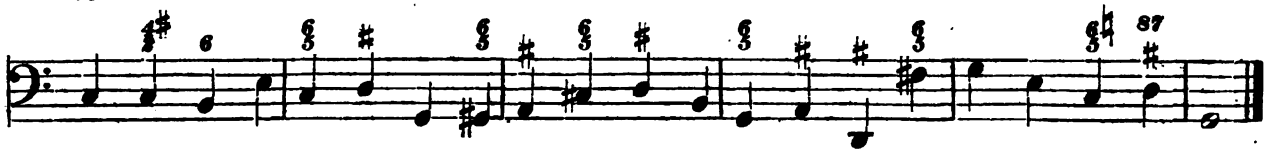
Diese Modulationen müssen sämmtlich nach dem langsamsten Tempo gespielt werden.

Auf Tab. XXXIV Nro. 51 wird man noch Modulationen finden, welche in die Tonart, von der ausgewichen worden ist, zurück führen.

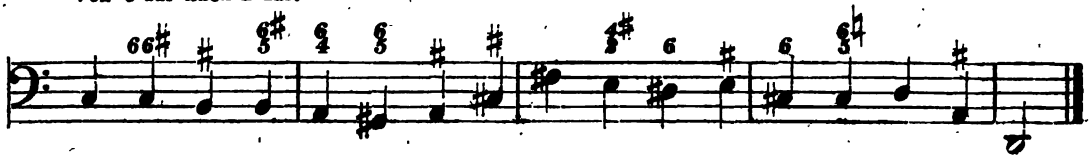
§. 160.

Wenn aber nun die Ausweichung in eine Tonart nicht vorübergehend sein soll, so dass man sich sehr lange in derselben verweilen kann, um dabei auch ihre verwandten Tonarten hören zu lassen, dann ist es z. B. nicht hinreichend, bei dem Uebergange von Cdur nach Gdur blos den Leitaccord nach Gdur zu gebrauchen, sondern man muss, wenn dieses geschehen ist, alsdann auch von Gdur erst durch den gehörigen Leitaccord vorübergehend nach Ddur gehen, ehe man die Tonart Gdur wechselsweise mit ihren verwandten Tonarten dem Ohre vorführen kann. Oder mit andern Worten: die Tonart, wohin man ausweichen will, muss in solchen Fällen durch die Tonart auf ihrer Dominante vorbereitet sein. Dieses beobachtet z. B. jeder Organist, wenn er nach dem Anfangsliede beim Gottesdienste unmittelbar in das Hauptlied durch ein Vorspiel einzuleiten hat. Durch die nachstehenden kurzen Beispiele bei A und B wird dieses deutlich werden.

A Von C dur nach G dur.



B Von C dur nach D dur.



Capitel XVII.

Ueber rhythmischen Periodenbau und Cäsur.

§. 161.

Wenn bei der Zusammensetzung oder Verbindung kleinerer Sätze in der Composition jedesmal eine Gleichheit in einer bestimmten Anzahl von Takten bis zu einer Cadenz beobachtet wird, so entsteht eine rhythmische Takt-Abmessung oder Takt-Gleichstellung (Symmetrie), welche ein leichteres Auffassen der musikalischen Sätze bewirkt. Wird nun dieses bis zu einem vollkommenen Schlusse so lange fortgesetzt, dass sich dadurch ein vollkommener Sinn und bedeutungsvoller Ausdruck über das Ganze verbreitet, so entsteht der rhythmische Periodenbau. Die einzelnen Theile eines solchen Periodenbaues heissen: Einschnitt, Absatz, Zwischensatz und Nebensatz. Doch ist nicht erforderlich, dass dabei immer ein Zwischensatz vorhanden sein müsse. In einer erweiterten Periode befinden sich jedoch auch zusammengeschobene Einschnitte und Absätze. Der Einschnitt ist der kleinste Theil von dieser Satzlehre. Er bezeichnet wohl einen einzelnen kurzen Gedanken in einem Absatze und in unserm Gefühle einen kleinen rhythmischen Ruhepunkt, ist aber von der Art, dennoch keine vollkommene Befriedigung geben zu können, weil darauf immer noch Etwas erwartet wird, welches den Absatz bildet. Den Absatz theilt man ein: 1) in den Grundabsatz, und 2) in den Quintabsatz. Der Absatz drückt zwar einen Hauptgedanken aus, womit aber der Sinn des Ganzen doch noch nicht erfolgt ist, welches erst mit der Endigung der Periode durch den vollkommenen Schluss geschieht. Der Grundabsatz schliesst auf der Grundlage des tonischen Dreisklangs, der Quintabsatz hingegen schliesst auf der Grundlage des Dominanten-Dreiklangs. Schliesst ein Satz mit

dem Dreiklange auf der Tonica oder mit dem Dreiklange auf der Dominante, der zwar einen vollständigen Gedanken ausdrückt, wobei aber das Gefühl noch Etwas erwartet und wobei die Terz oder die Quinte in der obern Stimme liegt, so ist es ein Absatz zu nennen. Zwei Absätze von gleicher Art (zwei Grund- oder zwei Quintabsätze) dürfen nicht unmittelbar aufeinander folgen.

§. 162.

Es kann die Anzahl der Takte bis zur Cadenz gerade und ungerade sein. Doch wird eine gerade Anzahl der Takte der ungeraden vorgezogen. Da aber die Rhythmen einander nicht immer gleich sein können, woran entweder der Text oder die Ideen eines Componisten, bei Verfertigung eines Tonstückes ohne Text, Ursache sein können, so werden auch kürzere Rhythmen zusammengesetzt und dadurch den längern gleich gemacht. Hat man z. B. einen rhythmischen Satz von 8 Takten, so kann er entweder durch 2 Vierer, oder durch 4 Zweier, oder durch 2 Zweier und 1 Vierer dem Rhythmus von 8 Takten gleich gemacht werden, sowie ein rhythmischer Satz von 6 Takten durch 2 Dreier ähnlich gemacht werden kann. Es würde überhaupt, besonders in längern Tonstücken, eine grosse Einförmigkeit und Einseitigkeit entstehen, wenn man lauter gerade oder lauter ungerade rhythmische Sätze von einerlei Länge anbringen wollte. Dieses kommt vielmehr allen possirlichen und tändelnden Tonstücken zu.

§. 163.

Die längern Rhythmen gebraucht man mehr zu ernsthaften, die kürzern Rythmen hingegen zu fröhlichen, lustigen Stücken. Bei Compositionen für Gesang bestimmt der Text, ob längere oder kürzere Rhythmen angewendet werden können. Bei längeren, besonders aber bei kirchlichen Tonstücken, wechseln auch zuweilen nicht allein die längern und kürzern, sondern auch die geraden und ungeraden rhythmischen Sätze ab, so dass z. B. ungerade Rhythmen durch gleich darauf folgende gerade ausgeglichen werden, welches jedoch nicht ohne besondere Gründe geschehen darf. Zuweilen fängt auch mit dem Schlusse eines rhythmischen Satzes ein neuer rhythmischer Satz an. Bei den zwei letztern Fällen kann es ebenfalls der Text mit sich bringen. Der Rhythmus kann auch ferner unterbrochen werden, z. B. durch eine Fermate (oder Halt), oder durch schnellere oder langsamere Bewegung. Der Anfang eines rhythmischen Satzes ist übrigens an keinen bestimmten Takttheil gebunden.

§. 164.

Die Cäsur entsteht zu Ende eines jeden rhythmischen Satzes, welche entweder männlich oder weiblich ist. Man sorgt auch dafür, dass nicht zwei Cäsuren von gleicher Art unmittelbar aufeinander folgen. Bei der männlichen Cäsur endigt sich der rhythmische Satz mit einem guten oder schweren, bei der weiblichen Cäsur hingegen mit einem schlimmen oder leichten Takttheile. Da dieses eine Aehnlichkeit mit der Endigung der Verse hat, weil dort ebenfalls die langen oder schweren Sylben männlich

und die kurzen oder leichten Sylben weiblich sind, so muss daher der gute Takttheil auf die schwere, und der schlechte Takttheil auf die leichte Sylbe kommen. Die Endigung der Wörter: Bösewicht, Eigennutz, sind männlich, die Wörter hingegen: seelig, Treue, versöhnlich, sind weiblich. Die 1. Strophe in der Choralmelodie: Wer nur den lieben Gott lässt walten etc. ist weibliche, die 2. hingegen ist männliche Cäsur.

§. 165.

Gewöhnlich wird die männliche Cäsur bei einem Hauptabschnitte oder zu Ende eines Tonstückes gebraucht, selbst dann, wenn der Text mit der weiblichen Cäsur endiget. Wer Compositionen zum Singen verfertigen will, muss sich in dieser Hinsicht die Kenntniss über die Behandlung der einsylbigen und mehrsylbigen Wörter, sie mögen nun in Prosa oder Versen vorkommen, zu verschaffen suchen.

Anmerkung. Der Verfasser hätte dieses Capitel gern noch ausführlicher mit praktischen Beispielen erläutert, allein der wenige Raum, der für diese ohnehin sehr erweiterte und verbesserte neue Ausgabe noch übrig geblieben ist, lässt es nicht zu. Bei dem aufmerksamen Studium guter Compositionen wird jedoch der Schüler diese Andeutungen zu seinem Nutzen gebrauchen können.

Capitel XVIII.

Von der Melodie und den melodischen Uebungen.

§. 166.

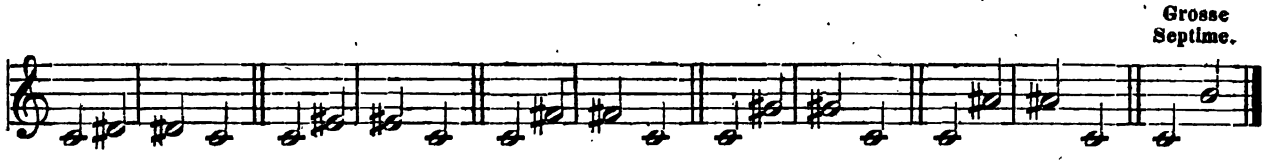
Unter dem Worte Melodie versteht man eine wohlgeordnete, dem Gehöre nicht widerstrebende Folge der Töne hinter einander oder nach einander. Eine Melodie kann 1) einfach und 2) verziert sein. Einfach ist sie, wenn zu jedem Accorde in der Stimme, welche die Melodie vorträgt, nur Ein Ton angegeben wird. Eine Melodie ist aber verziert, wenn einer einfachen Melodie wechselsweise harmonische Nebennoten, regelmässige und unregelmässige Durchgänge beigefügt werden.

§. 167.

In jeder Melodie muss jede unnatürliche, dem Gehöre widerstrebende Aufeinanderfolge von Tönen vermieden werden. Dahin gehört vorzüglich jeder übermässige Intervallensprung, wenn er nicht in der diatonischen Tonleiter enthalten ist, er mag auf- oder abwärts geschehen, wie es unten angegeben ist. Vermeidet man nun auch ausserdem alle

unnöthigen Sprünge, so sagt man: die Melodie ist fliessend. Doch sind unter gewissen Umständen Sprünge erlaubt, zumal wenn sie aus der diatonischen Tonleiter entnommen sind.

Jeder Componist muss ferner den Umfang eines jeden musikalischen Instrumentes, oder den Umfang einer Singstimme, wofür er eine Composition einrichten will, genau kennen, und sich am meisten in den mittlern Tönen aufhalten, und übrigens dabei besonders berücksichtigen, ob er im strengen oder im galanten Style schreibt.



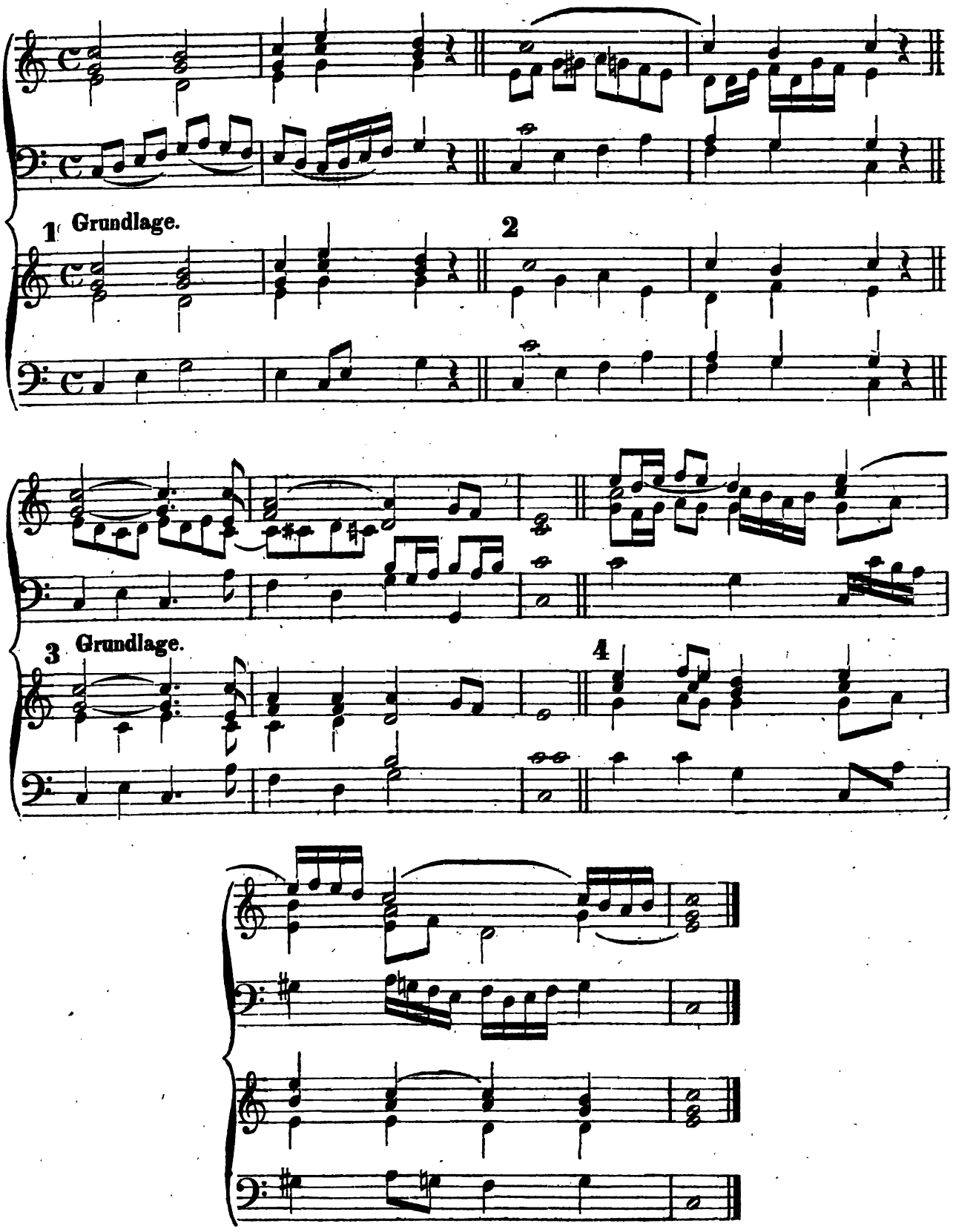
§. 168.

Eine schöne Melodie gründet sich aber nicht allein auf eine regelmässige Folge der Töne nach Höhe und Tiefe, sondern es muss sich in der Melodie ein bestimmter Sinn und ein richtiges Gefühl kund geben, und so hervortreten, dass sich darinnen ein Haupt- oder Grundgedanke ausspricht, der eine gewisse Einheit mit schöner Mannigfaltigkeit verknüpft. Eine Methode aufzustellen, wie schöne Melodien zu schaffen sind, ist bisher allen Theoretikern unmöglich gewesen. Es können nur einzelne Andeutungen hierfür gegeben werden. Die Gabe, schöne Melodien zu erfinden, bleibt ein Geschenk des Himmels, das dem Künstler verliehen ist.

§. 169.

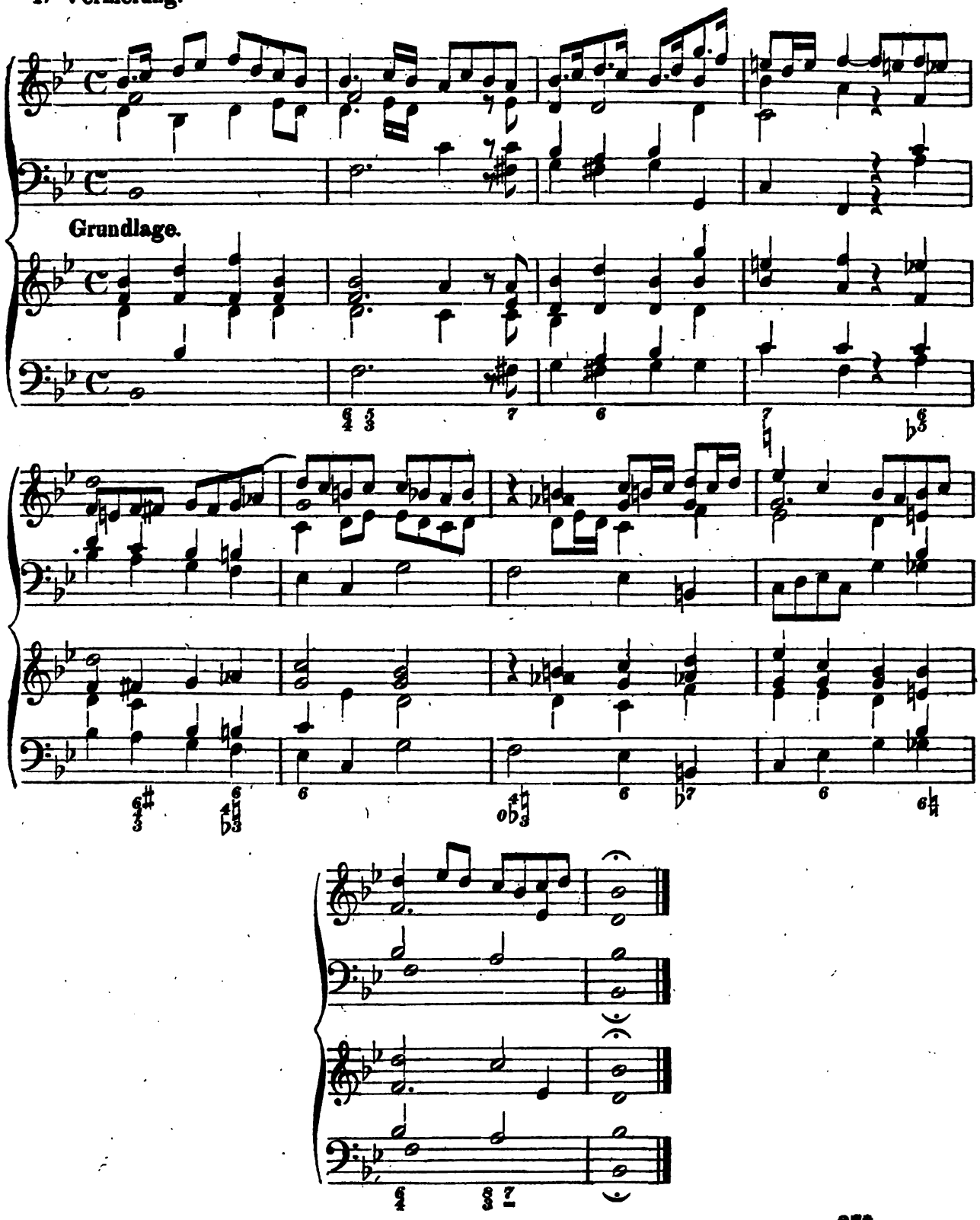
Verzierung der 4stimmigen Accordenfolge.

Die Verzierung, von der hier die Rede ist, kann entweder in einer Stimme allein, oder abwechselnd in allen übrigen Stimmen geschehen. Anfänglich muss sie der Schüler bei kurzen Accordenfolgen in einer Stimme allein vornehmen. Auf diese Weise thut er den ersten Schritt zur Auffindung mannigfacher verzierter Melodien, und es ist das als eine sehr nothwendige Uebung anzusehen, wenn der Schüler in Zukunft seine Melodiengänge richtig führen lernen will. Wenn die Verzierung abwechselnd in allen Stimmen geschehen soll, so hat bei solchen Uebungen der Schüler dahin zu trachten, dass die Accordenfolge, welche verziert werden soll, meistentheils in der zerstreuten Harmonie erscheine.

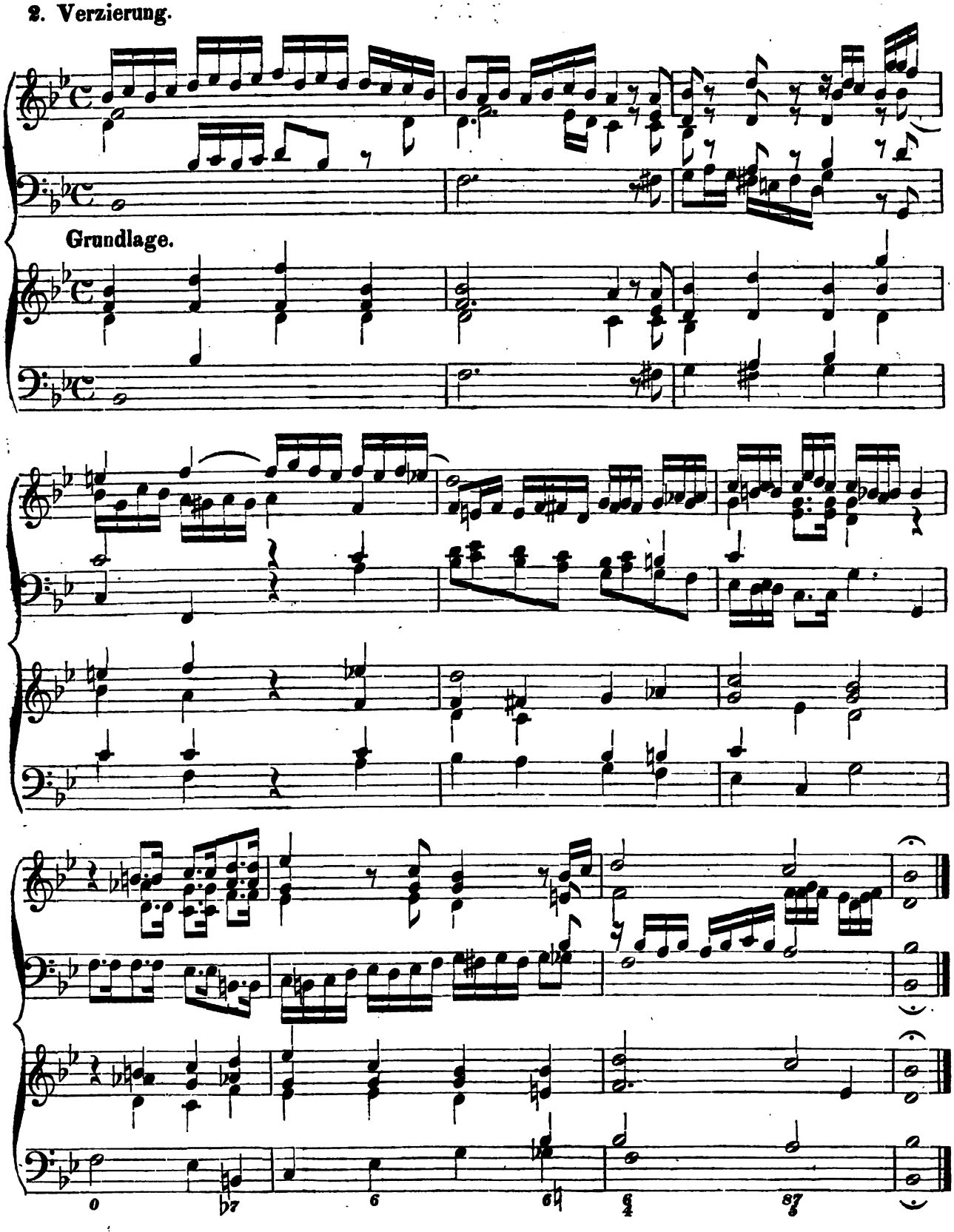

1 Grundlage.
2
3 Grundlage.
4

§. 170.

1. Verzierung.

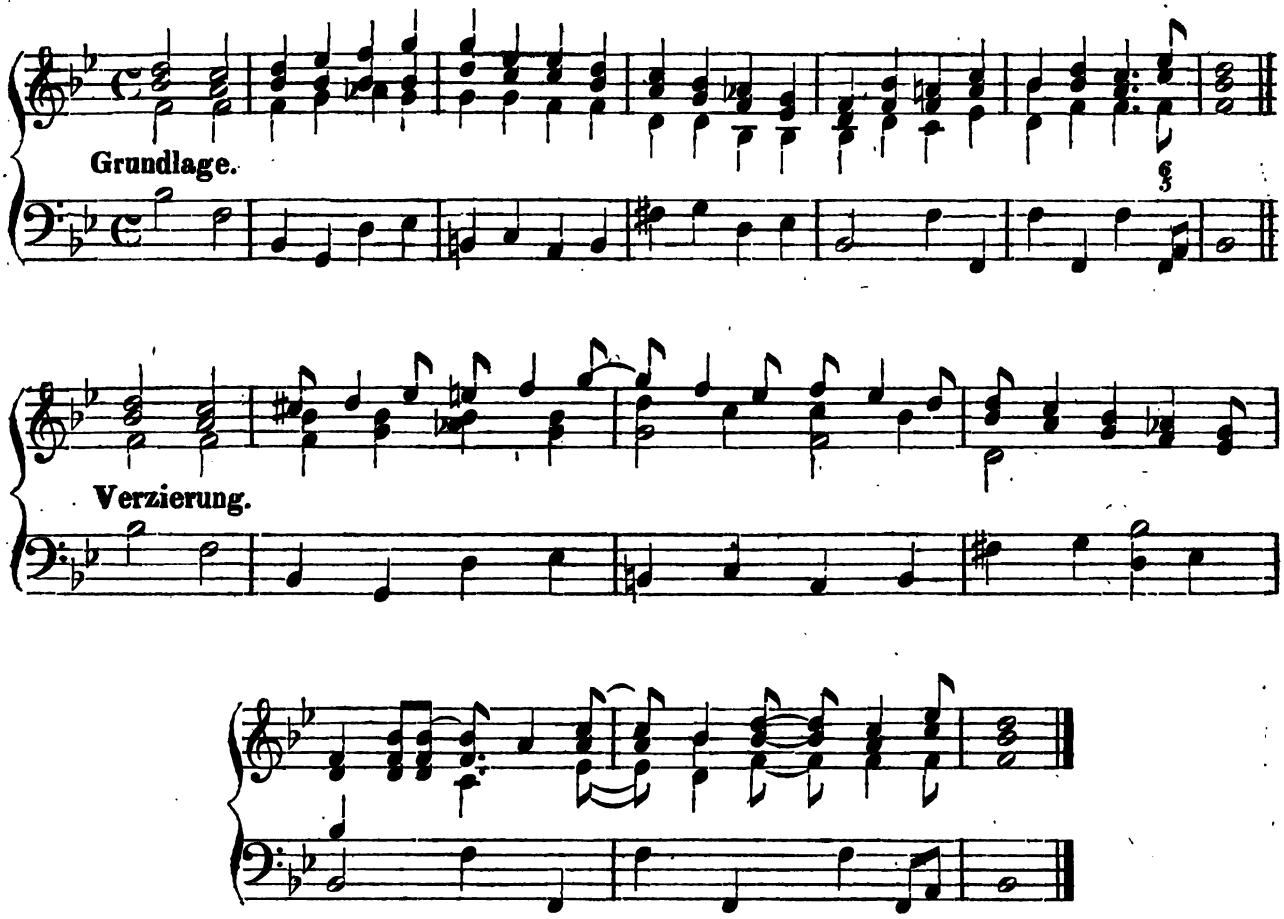


2. Verzierung.



§. 171.

Synkopirte Noten (Noten, welche man in Gedanken zertheilen muss) können ebenfalls bei der Verzierung angewendet werden, z. B.:



Anmerkung. Diese Verzierungen der Accorde darf man aber nicht mit den kontrapunktischen Uebungen verwechseln. Denn bei den kontrapunktischen Uebungen wird dem Schüler nicht, wie hier, eine Accordenfolge gegeben, nach der er seinen Kontrapunkt einrichten soll, sondern blos eine Melodie-Stimme, zu der er sich eine Harmonie selbst denken oder schaffen muss.

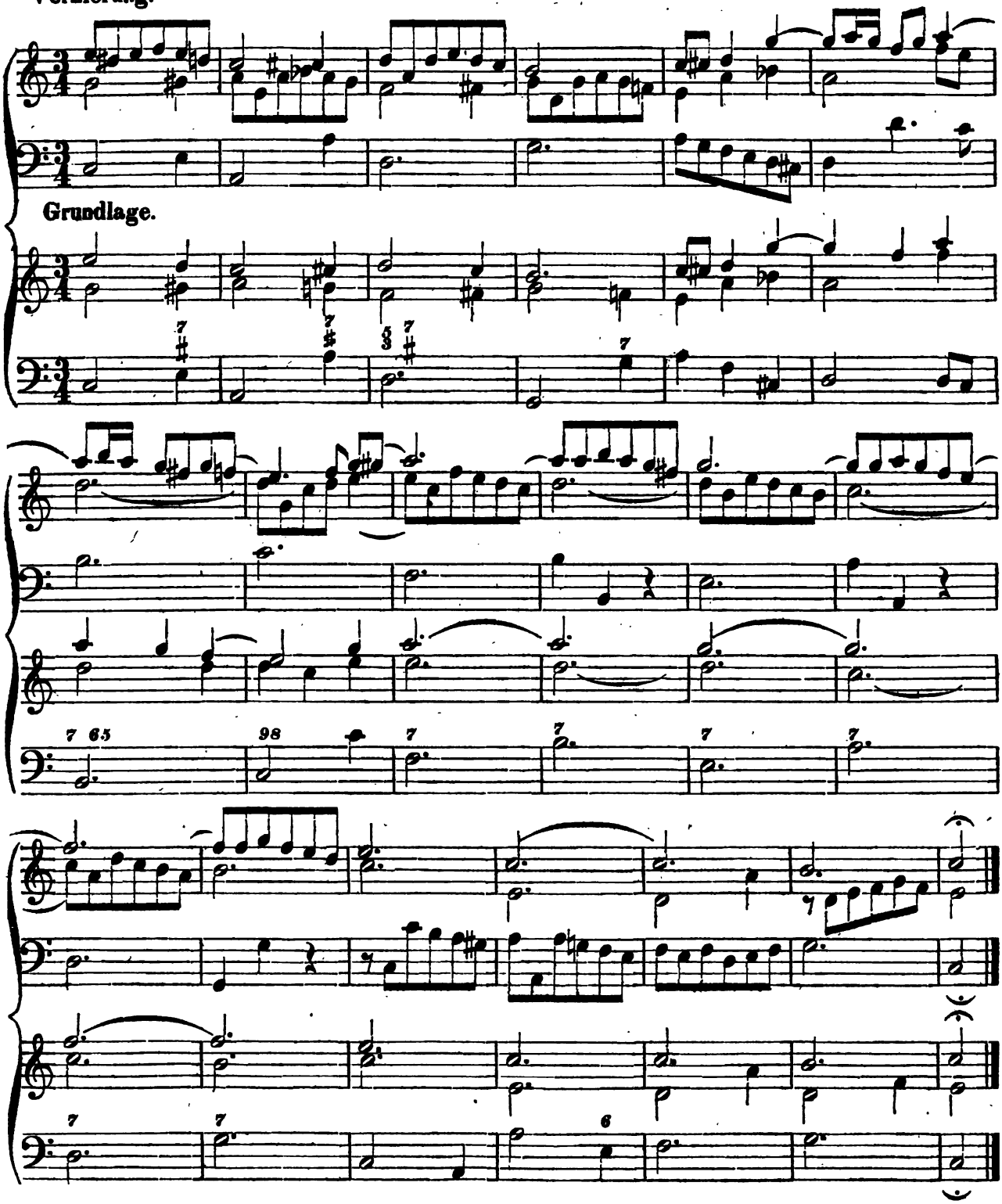
Jene Verzierungen, welche durch gewisse Zeichen über den Noten angedeutet werden, werden dem Schüler aus der Clavierschule bekannt sein.

Auf Tab. XXXV Nro. 52 wird man auch ein analysirtes Tonstück finden. Solche Uebungen sind für den Schüler von sehr grossem Nutzen.

§. 172.

Verzierung der 3stimmigen Accordenfolge.

Verzierung.



§. 173.

Die Choralmelodien, die der Schüler nach § 145 dreistimmig setzen gelernt hat, können nun von demselben durch die Begleitungsstimme figurirt werden. Figurirt nennt man nämlich einen Choral, wenn einem jeden Melodietone 2, 3, 4 und mehr Töne in den Begleitungsstimmen entgegen gesetzt werden. In der Kürze wird hierbei bemerkt, dass man bei einer solchen Bearbeitung der Choralmelodie auf einige gut ausgedachte Motive Bedacht nimmt. Ein Motiv ist eine kürzere oder längere melodische Figur, die aus 3, 4, 5, 6 und mehr Tönen bestehen kann. Die Anwendung solcher ausgedachten Figuren, die erweitert, verkürzt und in der verkehrten Bewegung auftreten können, ist nichts Anderes als eine freie Nachahmung, die man bald von dieser bald von jener Begleitungsstimme ergreifen lässt. Ein solches künstlerisches Bestreben kann sich in solchen Compositionen, von denen hier die Rede ist, sehr geltend machen.

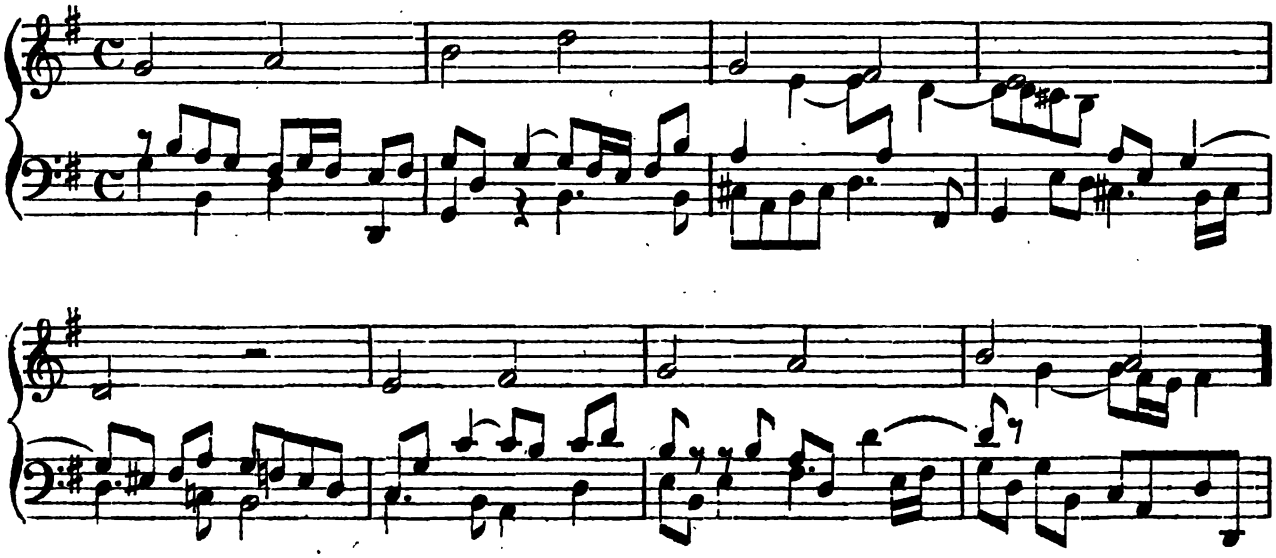
Man theilt die Motive in rhythmische und melodische ein. Es scheint aber, dass manche Theoretiker über das rhythmische Motiv eine verschiedene Meinung haben. Der Eine sagt z. B.: Wenn die Töne, welche eine gleiche Tonhöhe haben, ein Motiv bilden, so sei es ein rhytmisches. Ein Anderer sagt: das rhytmische Motiv sei in dem melodischen, welches Töne von ungleicher Höhe darstellt, vereiniget. Ein Dritter erwähnt von einem rhytmischen Motiv gar nichts.

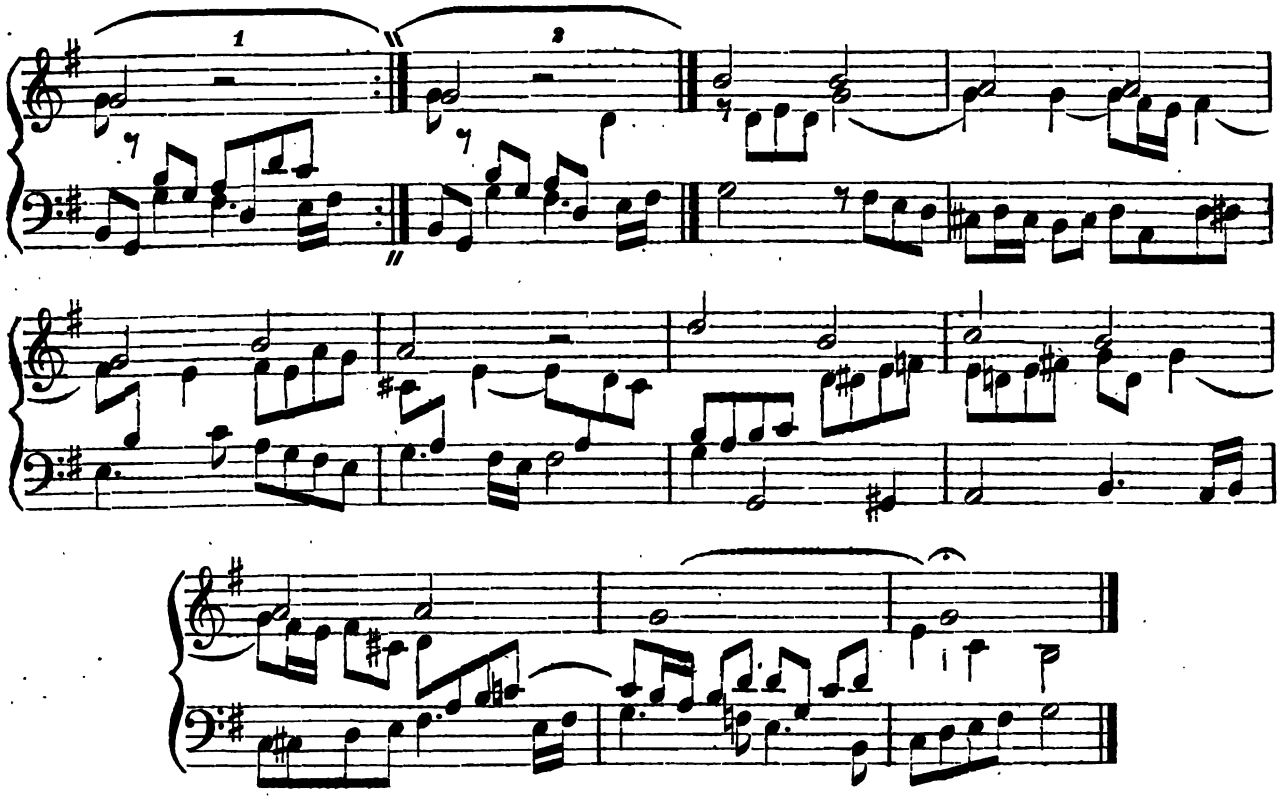
Man vergleiche den folgenden figurirten Choral, in welchen die ausgedachten Motive im 1. und 2. Takte auftreten mit dem 3stimmig einfach gesetzten oben Seite 187.

Noch besser wird in Zukunft der Schüler seine Choräle figuriren können, als es jetzt vielleicht der Fall ist, wenn er sich die harmonische Grundlage eines Chorals bei der Figurirung selbst schafft.

Man sehe auch den 4stimmig figurirten Choral auf Tab. XXXVI Nro. 53 von Bach.

Figurirter Choral: Gott des Himmels und der Erden etc.



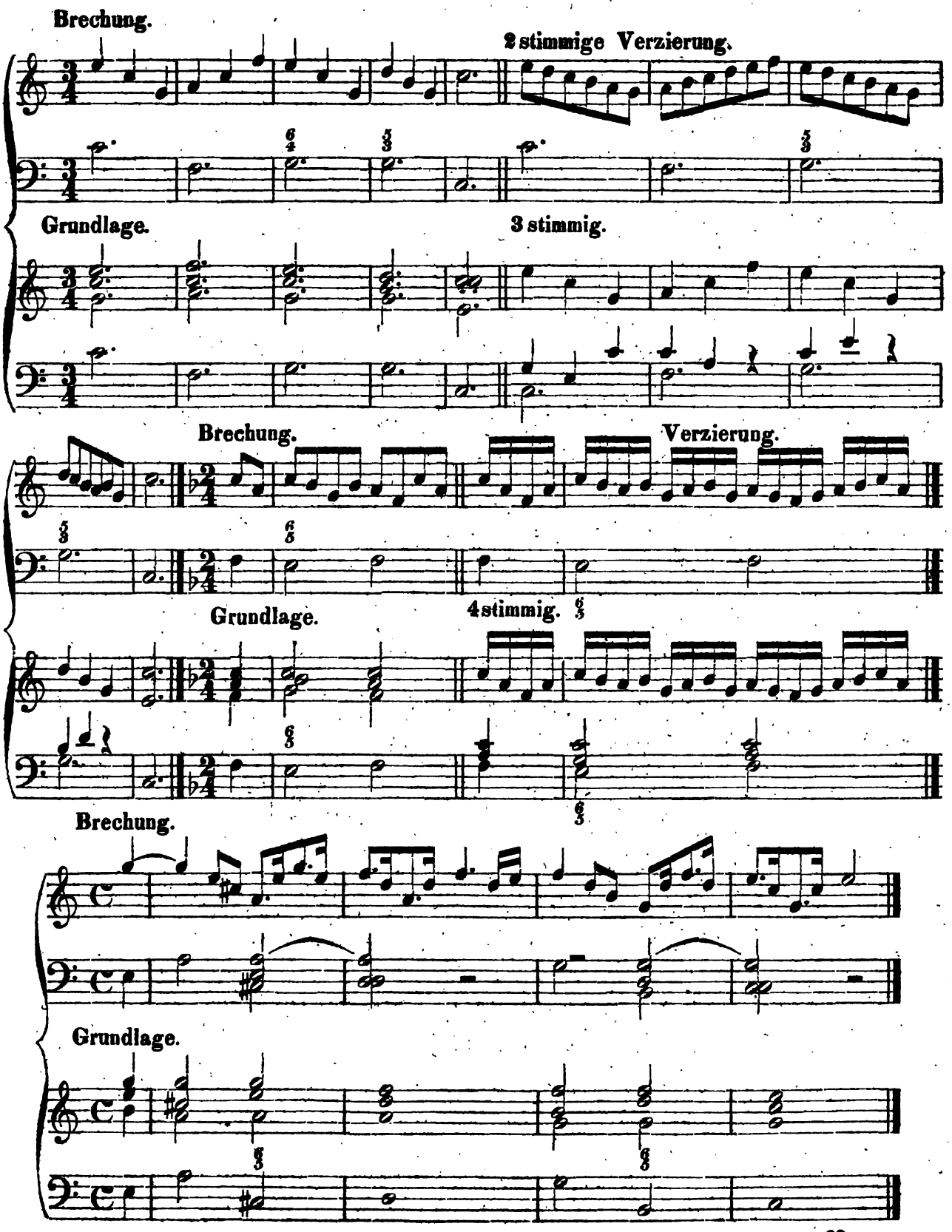


Capitel XIX.

Die Brechung und 3stimmige Verzierung der Accorde.

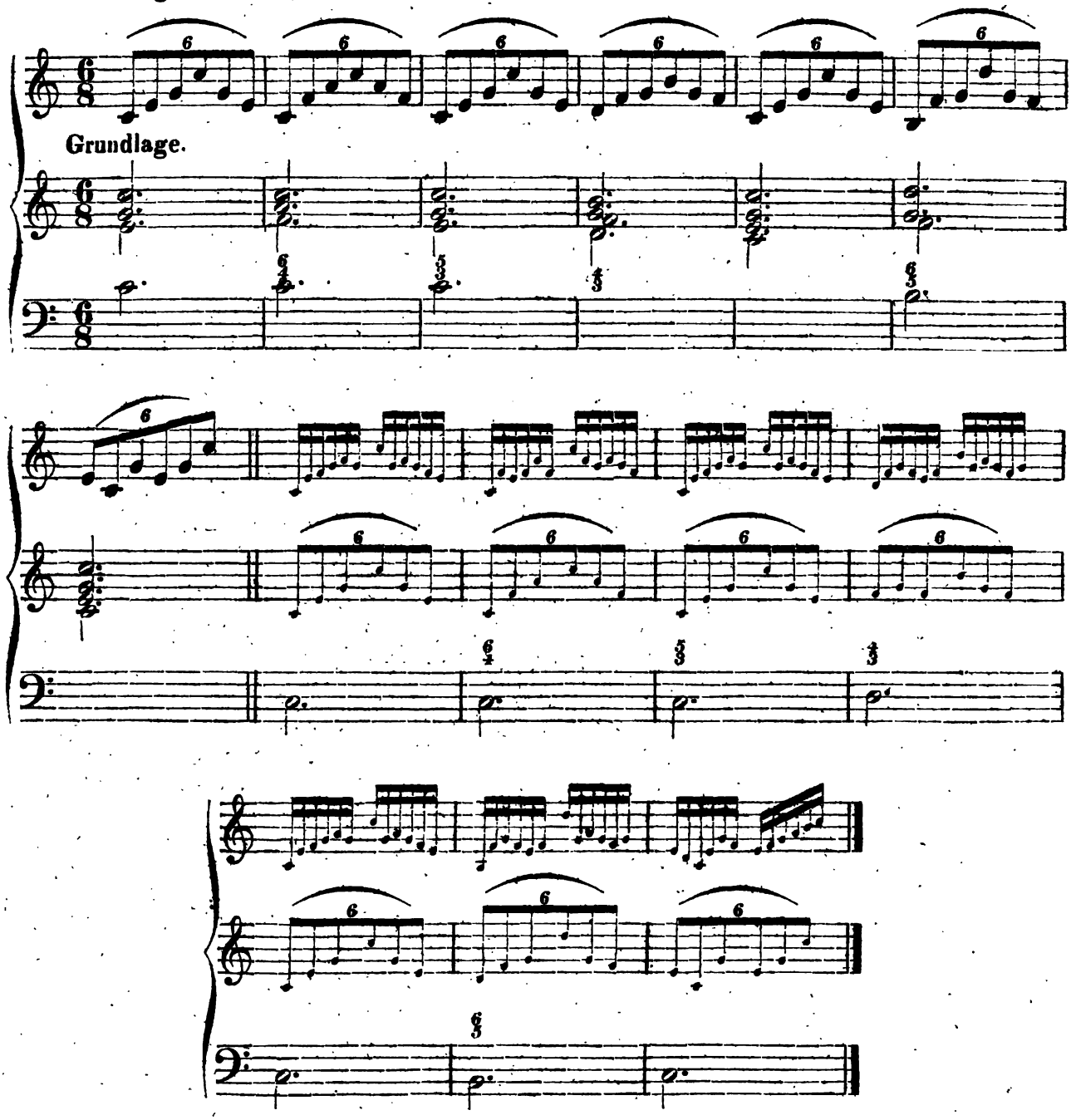
§. 174.

Wenn die Intervalle eines Accordes nicht zu gleicher Zeit, sondern nach einander angeschlagen werden, so pflegt man dieses eine Brechung oder Zergliederung der Harmonie zu nennen. Nur muss die Dissonanz bei der strengen Schreibart ebenfalls in derselben Höhe, wo man sie zuerst gehört hat, aufgelöst werden. Dass dabei regelmässige und unregelmässige Durchgänge angebracht werden können, versteht sich von selbst. Nachdem der Schüler die Brechung der Accorde über den unveränderten Basston einige Zeit geübt hat, lässt man die Brechung auch 3- und 4stimmig machen. Im 3- und 4stimmigen Satze muss man nur verhüten, dass die Dissonanzen, welche in der Brechung vorkommen, auch da nicht verdoppelt werden. Folgende Beispiele werden dieses deutlich machen.


Brechung.
2stimmige Verzierung.
Grundlage.
3 stimmig.
Brechung.
Verzierung.
Grundlage.
4stimmig.
Brechung.
Grundlage.

Im Folgenden ist die Brechung der Accorde auch 1stimmig (ohne eine Bassstimme) ausgeführt.

Brechung der Accorde durch eine Stimme.



Ist der Schüler auf diese Weise in der Verzierung und Zergliederung der Accorde recht geübt, so kann er auch angehalten werden, selbst erfundene Harmoniengänge zu verzieren und zu zergliedern.

§. 175.

Vom Orgelpunkt.

Unter Orgelpunkt versteht man eine Harmonienfolge über einem ruhenden Basstone, welcher entweder auf der Tonica, oder auf der Dominante, kurz vor einem gänzlichen Schlusse so lange aushält, bis die kurz zusammengedrängten Haupt-Ideen eines Tonstückes über diesem ruhenden Basstone nochmals dargestellt sind, welches zu Ende einer kirchlichen Musik, besonders aber am Ende einer Fuge, häufig gebraucht wird. Eine solche Harmonienfolge über einem ruhenden Basstone, sie mag auf der Dominante oder auf der Tonica angebracht werden, muss sich regelmässig entwickeln und natürlich fortbewegen, so dass sie sich zu einem Schlusse hinneigt, wenn auch die Bassnote nicht fortgehalten würde. Da dieses auf vielfache Weise geschehen kann, und hier nicht Raum genug ist, dergleichen Beispiele anzuführen, so darf man nur solche Fälle bei Musikstücken genau beobachten.

§. 176.

Ehe man zum folgenden Capitel übergeht, wird nun der Schüler angehalten, selbst mehrere einfache Melodien zu erfinden, und man lässt von ihm zu jeder von ihm selbst erfundenen Melodie einen bezifferten Bass setzen. Auch kann man demselben eine verzierte Melodie vorlegen, wozu man ihn ebenfalls einen bezifferten Bass setzen lässt.

Capitel XX.

Ueber die harmonische Behandlung der alten griechischen Tonarten.

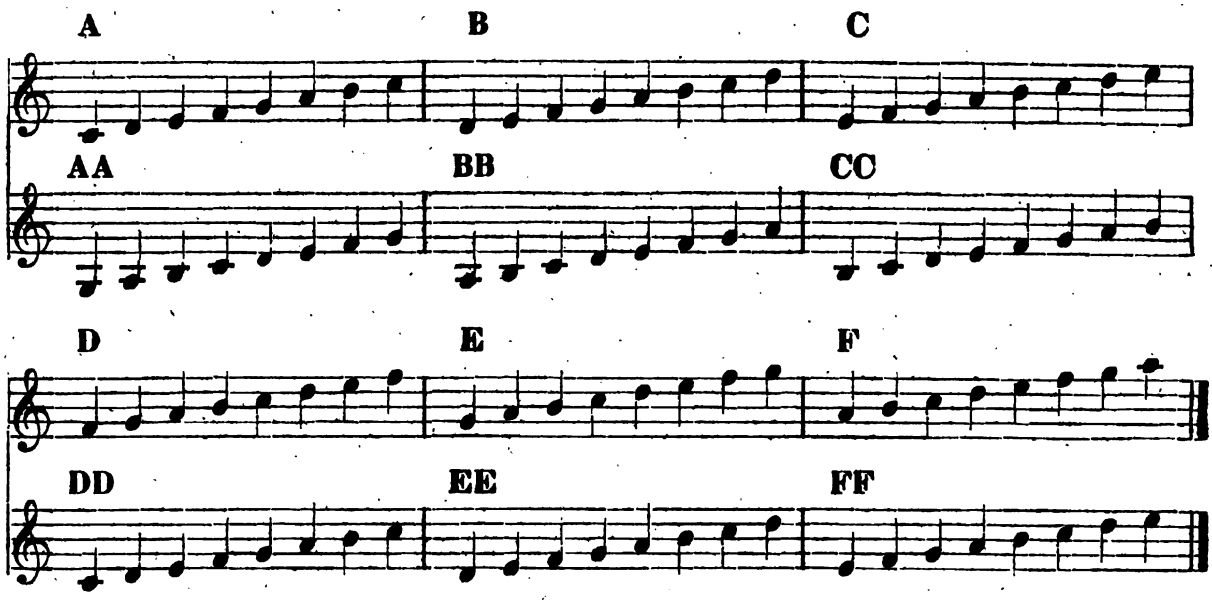
§. 177.

In ältern Zeiten waren für die Kirche die griechischen Tonarten bestimmt. Man hatte 6 Haupttonarten, nämlich:

1) Von c zu c ohne Versetzungszeichen nannte man die jonische Tonart, wie bei A.
2) Von d zu d „ „ „ „ „ dorische „ wie bei B.
3) Von e zu e „ „ „ „ „ phrygische „ wie bei C.
4) Von f zu f „ „ „ „ „ lydische „ wie bei D.
5) Von g zu g „ „ „ „ „ myxolydische „ wie bei E.
6) Von a zu a „ „ „ „ „ aeolische „ wie bei F.

Von der jonischen Tonart stammen unsere Durtonarten, und von der aeolischen Tonart stammen unsere Molltonarten ab. Vorstehende 6 Haupttonarten nannte man die authentischen (herrschenden) Tonarten. Ihnen waren noch 6 Nebentonarten, welche man plagalische (untergeordnete) nannte, beigesetzt. Diese Nebentonarten haben auch ihre Hauptbenennungen von den 6 Haupttonarten, denn nur das Wörtchen hypo (welches „unter" bedeutet) wurde jeder Benennung einer Haupttonart vorgesetzt. Die Benennung der plagalischen Tonarten war also:

hypojonisch,	von g zu g,	ohne	Versetzungszeichen,	wie bei AA.
hypodorisch,	von a zu a,	„	„	wie bei BB.
hypophrygisch,	von h zu h,	„	„	wie bei CC.
hypolydisch,	von c zu c,	„	„	wie bei DD.
hypomyxolydisch,	von d zu d,	„	„	wie bei EE.
hypoaeolisch,	von a zu a,	„	„	wie bei FF.



Aus dieser Darstellung ersieht man, dass die authentische Tonart jedesmal 5 halbe Töne höher steht, als ihre untergeordnete oder plagalische Tonart. Die griechischen Tonarten erhielten übrigens ihre Hauptbenennung von den griechischen Provinzen.

Diese Tonarten werden auch jetzt noch die Kirchentonarten genannt, weil die Choralmelodien, welche nach den alten griechischen Tonarten komponirt wurden, dazu geeignet sind, bei ihrer besondern Kraft und Wirksamkeit am besten religiöse Gefühle zu erwecken, und sie behalten auch jetzt noch den Vorzug vor denen, welche in neuerer Zeit componirt wurden, wobei man auf die alten griechischen Tonarten wenig oder gar nicht achtete. Dieses sieht man sehr wohl ein, und deshalb scheint man sich jetzt mehr mit ihrer harmonischen Behandlung vertraut zu machen, als sonst, um die gottesdienstliche Feier in der Erhöhung religiöser Gefühle zu unterstützen und dadurch so viel wie möglich empor zu heben.

§. 178.

Die verschiedenen griechischen Tonarten sind aber auch geeignet, verschiedene Gefühle zu erwecken. Die jonische und myxolydische Tonart bewirken freudige Gefühle. Die phrygische und aeolische Tonart bewirken traurige Gefühle. Die dorische Tonart bewirkt ernsthafte Gefühle, und die lydische Tonart ist lebhaft. (Man behauptet, es sei keine Kirchenmelodie in unsern Choralbüchern mehr zu finden, welche unverfälscht in der lydischen Tonart erscheine.) Soll nun der kirchliche Gesang, besonders bei den traurigen und ernsthaften griechischen Tonarten, die wahre religiöse Empfindung hervorbringen, so ist aber auch nöthig, dass sich der Organist mit der harmonischen Behandlung dieser Tonarten genau bekannt mache, um auch seine Vor- und Zwischenspiele darnach einrichten zu können. Jede Nebentonart (oder plagalische Tonart) drückt zwar dieselben Gefühle ihrer Haupttonart aus, aber durch das Verhältniss der tiefern Stellung zur Haupttonart neigt sie sich mehr zur Bescheidenheit und Demuth.

§. 179.

Ist ein Choral nach einer alten griechischen Tonart componirt, so muss die Choralmelodiestimme dasselbe Verhältniss der Töne gegen einander enthalten, wie man es in der griechischen Tonreihe findet. Man darf sich aber deswegen nicht irre machen lassen, weil z. B. in dem Chorale: Vater unser im Himmelreich etc., welcher in der dorischen Tonart componirt ist, drei zufällige Versetzungszeichen in der Melodiestimme vorkommen. Denn das cis in der 3. Strophe und das gis in der 4. Strophe haben sich der Cadenz wegen durch die Länge der Zeit eingeschlichen. Da man mit der authentischen und plagalischen Tonart wechselte, wie wir jetzt mit Dur und Moll, so ist vielleicht die letzte Strophe mit b als hypodorisch (plagalisch) zu betrachten, welche nur um eine Quarte höher gestellt ist, wovon weiter unten das Nöthige gesagt ist. Ausserdem müsste man diese Strophe als eine Nachahmung der aeolischen Tonart ansehen. Auch noch in andern Chorälen, welche nach den griechischen Tonreihen gesetzt sind, findet man da und dort in der Melodiestimme eingeschlichene Abweichungen, z. B. in den Chorälen: Christ unser Herr zum Jordan kam etc., Christ lag in Todesbanden etc., Es wolle Gott uns gnädig sein etc.

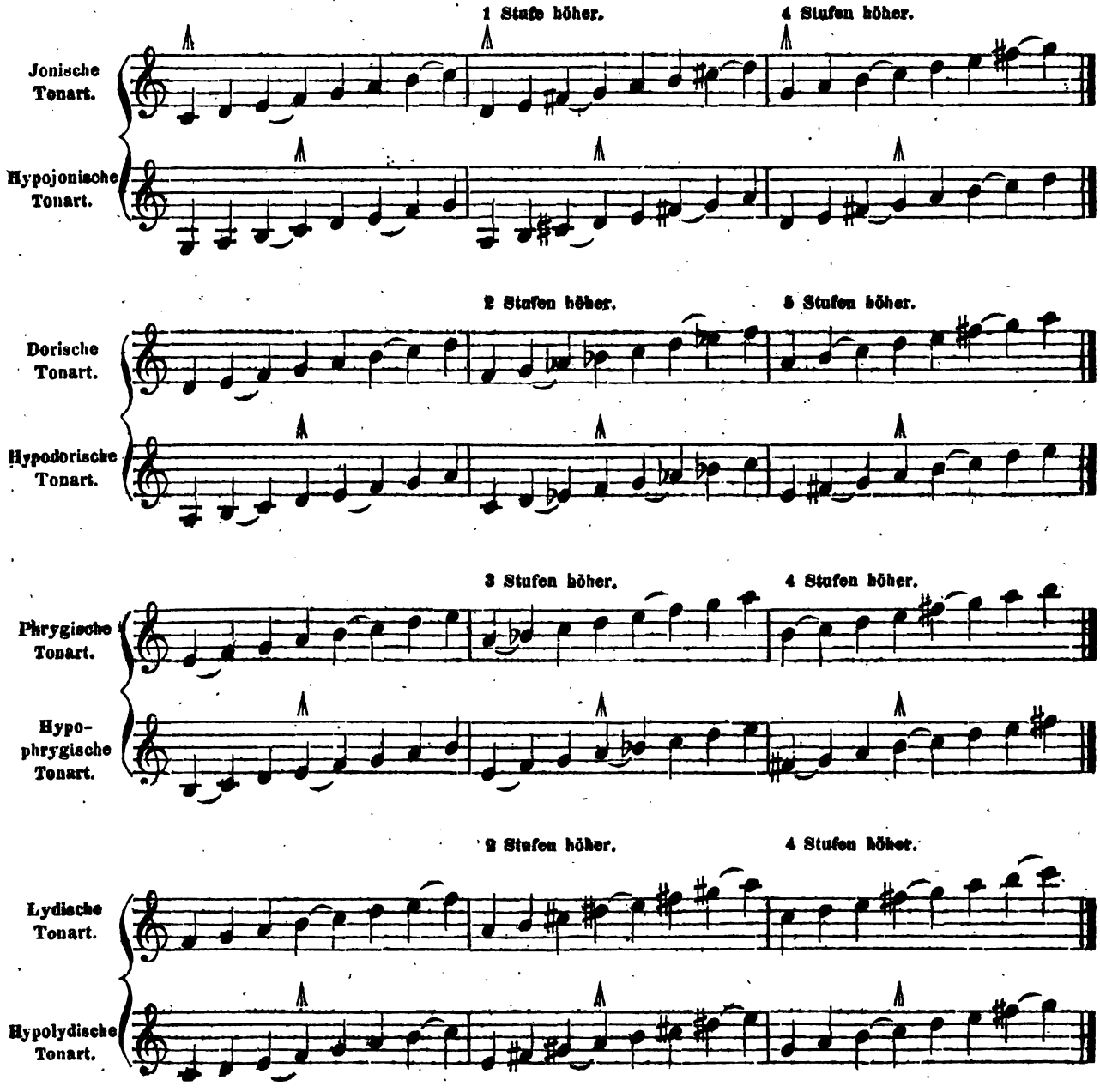
§. 180.

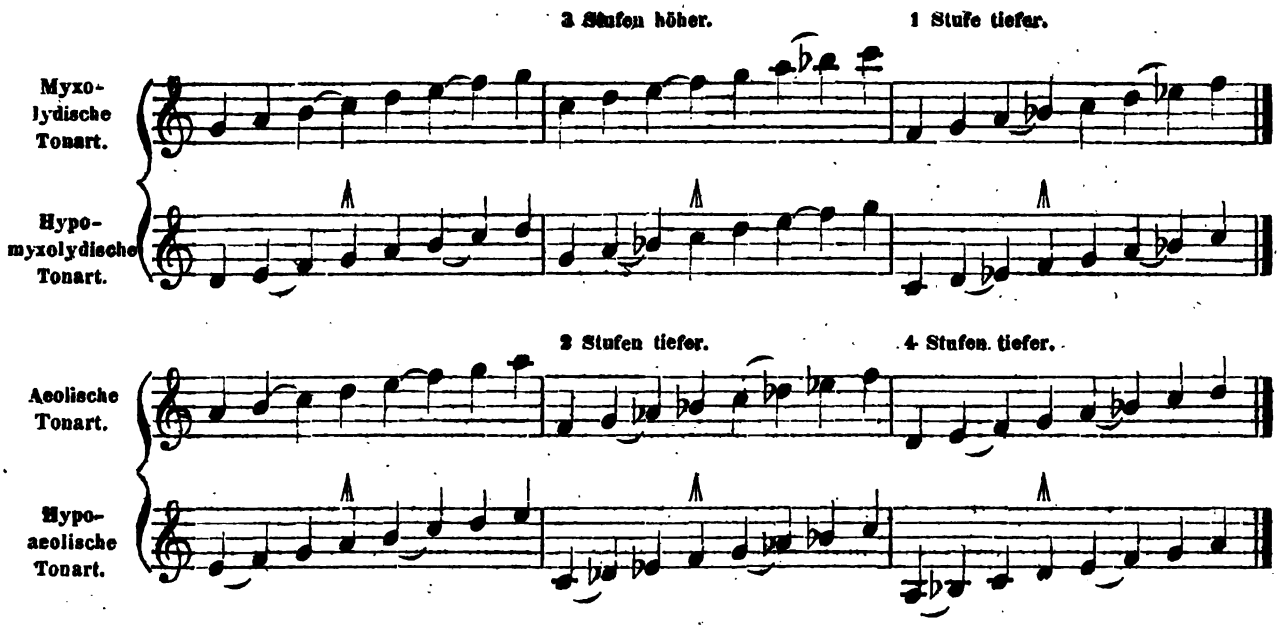
Man findet oft die Choräle, welche nach den griechischen Tonarten componirt sind, höher oder tiefer gesetzt, welches aus Rücksicht für die menschliche Stimme geschieht. So ist z. B. die Melodie: Vom Himmel hoch da komm' ich her etc. ganz nach der jonischen Tonart gesetzt, ob man sie gleich einen Ton höher (in Dur) gesetzt findet, weil sie in Cdur für die Discantstimme zu tief sein würde. Durch diese Versetzung ist aber die jonische Tonart nicht aufgehoben, weil das Verhältniss der jonischen Tonleiter dem Verhältnisse unserer jetzigen 12 Durtonleitern völlig gleich ist. Eben deshalb stammen unsere Durtonleitern von der jonischen Tonart ab. Unsere 12 Molltonarten stammen in sofern von der aeolischen Tonart ab, weil das Verhältniss der aeolischen Tonleiter mit unsern 12 absteigenden Molltonleitern gleich ist, ob man gleich bei ihrem Aufwärtssteigen in

spätern Zeiten zwei zufällige Versetzungszeichen gestellt hat. Besonders findet man die plagalischen Tonarten, der Discantstimme wegen, höher versetzt.

§. 181.

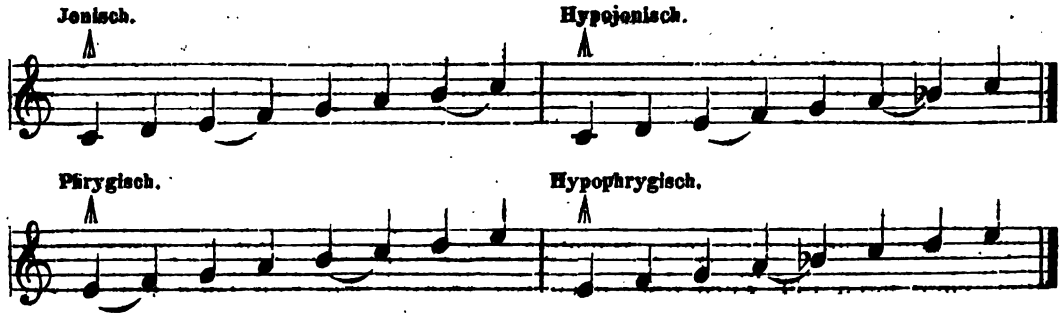
In der jonischen Tonreihe befinden sich bekanntlich die halben Töne von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe. In der hypojonischen hingegen von der 3. zur 4. und von der 6. zur 7. Stufe. In der dorischen Tonreihe von der 2. zur 3. und von der 6. zur 7. Stufe. In der hypodorischen Tonreihe hingegen von der 2. zur 3. und von der 5. zur 6. Stufe etc. Bei folgenden Tonreihen sind die halben Töne mit einem ⌣ bezeichnet.

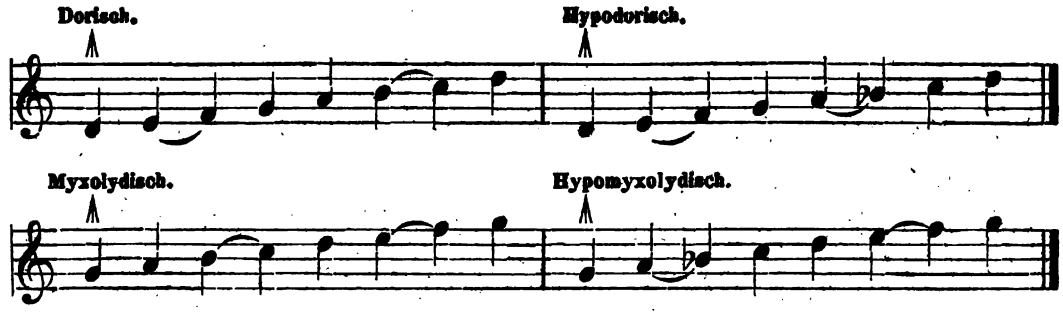




§. 182.

Wichtig ist es immer, den richtigen Hauptton von griechischen Tonarten anzugeben. In authentischen Tonarten ist es immer der Ton auf der ersten Stufe einer Tonart. In den plagalischen Tonarten ist aber der Hauptton immer auf der 4. Stufe zu suchen. Eine Choralmelodie z. B., welche ganz nach einer hypodorischen Tonart componirt ist, endiget jedesmal in der Melodie mit dem Haupttone, wogegen in der dorischen Tonart auch zuweilen mit dem Dominantenaccorde geschlossen wird, wie es die beiden Choräle: Christ unser Herr zum Jordan kam etc. und: Vater unser im Himmelreich etc. beweisen. Man sieht aus der Darstellung im letzt vorher gegangenen §, dass eine plagalische Tonart, wenn sie 5 halbe Töne (oder eine Quarte) tiefer als die authentische anfängt und mit letzterer einerlei Versetzungszeichen hat, auch einen und denselben Hauptton hat, welcher mit ∧ bezeichnet ist. Dieses ist aber in folgenden Beispielen nicht der Fall, weil die plagalischen Tonarten nicht 5 halbe Töne tiefer stehen, als die authentischen. Da aber, wie oben schon erwähnt worden ist, bei den alten griechischen Tonarten mit den authentischen und plagalischen Tonarten gewechselt wurde, so lässt sichs auf diese Weise erklären, warum z. B. in der Choralmelodie: Ach Gott vom Himmel sieh etc. fis, und in der Choralmelodie: Vater unser im Himmelreich b vorkommt.





§. 183.

Wer nun seine Harmoniengänge nach einer griechischen Tonart setzen will, der muss sich in der Wahl der Accorde nach den Tönen einer griechischen Tonart richten, oder mit andern Worten: die obere Stimme darf keine andern Töne enthalten, als die griechische Tonart (Tonreihe), nach der man componiren will, enthält, und deswegen musste die obige Uebung, zu einer gegebenen choralmässigen Melodie mehrere bezifferte Bässe zu setzen, vorausgehen. Es versteht sich von selbst, dass die Regeln bei der Fortschreitung der Intervalle im Kirchenstyle auch hierin beobachtet werden müssen. Man muss ferner, selbst in den übrigen Stimmen, so viel wie möglich alle andern Töne vermeiden, welche nicht in der angegebenen griechischen Tonart enthalten sind. Es würde aber doch zu sehr ermüdend sein, wenn man bei der harmonischen Behandlung einer griechischen Tonart gar keine vorübergehenden Ausweichungen anbringen wollte. Es können daher einer griechischen Tonart nur solche Ausweichungen beigegeben werden, mit deren Anwendung dennoch jeder fremde Ton in der obern Stimme vermieden werden kann, der nicht in der Tonart, nach welcher man die Accordenfolge einrichten soll, enthalten ist.

§. 184.

Soll eine vorübergehende Ausweichung in diesen Tonarten Statt finden, so geschieht dieses ebenfalls mittelst eines hierzu gehörigen Leitaccordes, wie es oben deutlich gemacht worden ist. Nur dürfen, wie auch aus Obigem schon erhellet, in der obern Stimme die Leittöne nicht erscheinen, welche nicht in der Tonart enthalten sind, sondern im Basse oder in den Mittelstimmen.

Die jonische und hypojonische Tonart liebt beim kirchlichen Gesange vorzüglich die Ausweichungen nach der Quinte dur, nach der Sexte moll und nach der Quarte dur. Doch findet man auch in mehrern Chorälen, welche nach diesen Tonarten gesetzt sind, auch die Ausweichung nach der Secunde moll (vom Haupttone jeder Tonart an gezählt). Man vergleiche deshalb den Choral: Nun lob' meine Seele den Herrn etc., wenn er richtig beziffert ist. In diesem Chorale findet man überhaupt alle Lieblings-Ausweichungen in der jonischen Tonart.

Die Ausweichungen, welche für die dorische und hypodorische Tonart geeignet sind, geschehen nach der Terz dur, nach der Quarte dur, nach der Quinte moll, und nach der Septime dur. Die Ausweichungen, welche die phrygische und hypophrygische Tonart lieben, geschehen nach der Terz dur, nach der Quarte moll und nach der Sexte dur. Bei

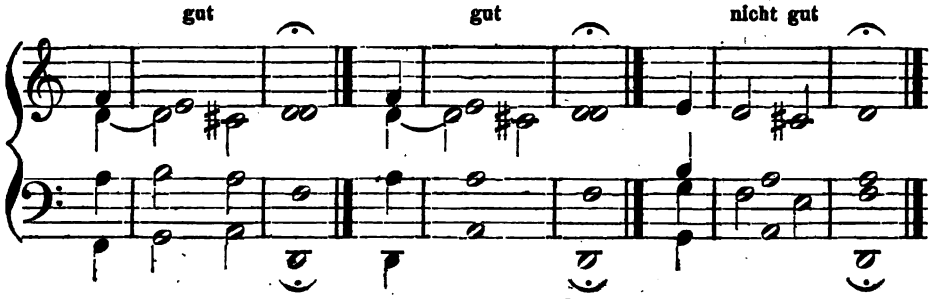
diesen Tonarten muss beim Schlusse der harte Dreiklang auf der Dominante vermieden werden, wenn die Quinte oder Terz in der obern Stimme liegt. Für die myxolydische und hypomyxolydische Tonart eignen sich folgende Ausweichungen: nach der Quarte dur, nach der Quinte moll, nach Secunde moll und nach der Septime dur. Zu Ende eines Vorspiels oder eines Chorals wird nicht der vollkommene Schluss gebraucht, sondern man nimmt statt des Dominantenaccordes den harten Dreiklang auf der untern Quinte.

Obgleich die aeolische Tonart mit unsern jetzigen Molltonarten viel Aehnlichkeit hat, so liebt sie doch nur für die Kirche die Ausweichungen nach der Terz dur, nach der Sexte dur und nach der Septime dur. Letztere Ausweichungen können auch bei der hypoaeolischen Tonart angewendet werden.

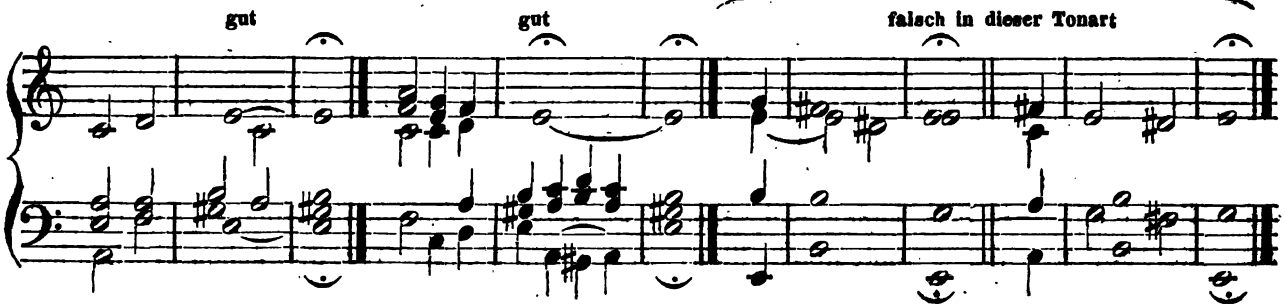
Es würde sehr vieler Raum erforderlich sein, um alle die verschiedenen Beispiele anzuführen, wie man in jeder griechischen Tonart moduliren könne. Daher muss der Schüler die Choräle oder andere Musikstücke, welche nach diesen Tonarten gesetzt sind, aufmerksam studiren.

Durch folgende Beispiele wird wenigstens noch gezeigt, wie manche Tonarten durch einen Schluss geendigt werden müssen, also auch bei manchem Choralvorspiel.

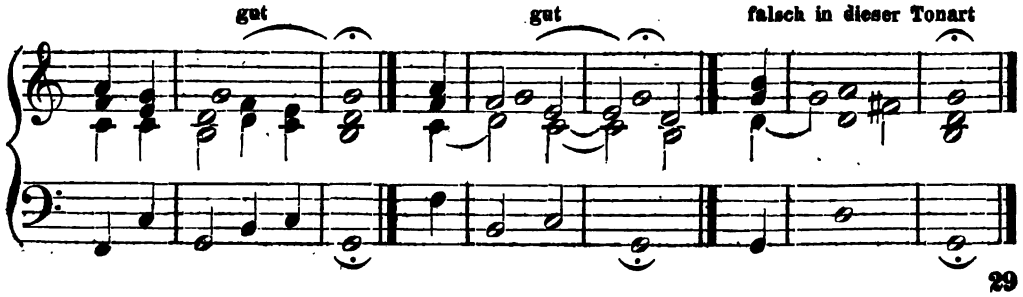
Schluss am Ende einer dorischen oder hypodorischen Tonart.



Schluss am Ende einer phrygischen oder hypophrygischen Tonart.



Schluss am Ende einer myxolydischen oder hypomyxolydischen Tonart.



§. 185.

Nach der dorischen Tonart sind folgende Choralmelodien componirt: 1) Erschienen ist der herrliche Tag etc. 2) Vater unser im Himmelreich etc. 3) Durch Adams Fall ist ganz etc. 4) Christ lag in Todesbanden etc. 5) Christ unser Herr zum Jordan kam etc. 6) Jesu meine Freude etc. 7) Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin etc. 8) die lange Melodie: Wir glauben all' an einen Gott.

Zur hypodorischen Tonart gehören folgende Choralmelodien: 1) Jesus Christus unser Heiland, der den etc. 2) Von Gott will ich nicht etc. 3) Wenn mich die Sünden kränken etc. 4) Was mein Gott will gescheh' etc.

Folgende Choralmelodien zählt man zur phrygischen Tonart: 1) O Haupt voll Blut und Wunden etc. 2) Es wolle Gott uns gnädig sein.

Zur hypophrygischen Tonart gehören die Choralmelodien: 1) O grosser Gott von Macht etc. 2) Herr Gott dich loben wir etc. 3) Erbarm dich mein o Herre Gott etc. 4) Ach Gott vom Himmel sieh etc.

Zur myxolydischen Tonart rechnet man die Choralmelodien: 1) Komm Gott Schöpfer heiliger Geist etc. 2) Dies sind die heiligen zehn Gebot' etc. 3) Gelobet seist du Jesus Christ etc.

Capitel XXI.

Von dem einfachen und doppelten Contrapunkt.

§. 186.

Als man in ältern Zeiten die Noten noch nicht kannte, wurden die Töne durch Punkte auf übereinander gezogenen Linien angedeutet. So viel das System Saiten hatte, so viel Linien zog man übereinander, und deutete den Ton auf der ihm zukommenden Linie durch einen Punkt an. Als man anfing mehrstimmig zu setzen, wurden die Punkte, welche die Töne der andern Stimme andeuten sollten, gegen die Punkte für die schon vorhandene Stimme gesetzt, woher der Name Contrapunkt entstand, welches so viel bedeutet: Eine oder mehrere Stimmen zu einer schon vorhandenen oder selbst erdachten Melodie regelmässig setzen. Dabei muss sich also die harmonische Fortschreitung einzig und allein nach einer schon vorhandenen Melodie richten. Dadurch ist der Contrapunkt überhaupt von der regelmässigen Fortschreitung der verzierten und unverzierten Accorde, welche durch eine bezifferte Bassstimme begründet werden können, verschieden. Bei der Verzierung der Accorde wird eine Melodie mit Hülfe einer bezifferten Bassstimme gewählt. Beim Contrapunkt wird aber umgekehrt nach einer gegebenen Melodie eine harmonische Fortschreitung aufgesucht, und deshalb sind auch hierzu eigene Regeln nothwendig.

§. 187.

Wird nur blos darauf geachtet, dass zu einer vorhandenen Melodie eine oder mehrere Stimmen gesetzt werden, welche zusammen eine regelmässige harmonische Fortschreitung ausmachen, so ist es der einfache Contrapunkt. Ist aber zu der vorhandenen Melodie eine oder mehrere Stimmen so gesetzt, dass eine Verwechselung zweier Stimmen sich vernehmen lässt, eine untere Stimme über eine höhere und eine höhere Stimme unter eine tiefere gestellt werden kann, ohne dass dadurch die regelmässige Fortschreitung der Harmonie gestört wird, so ist es der doppelte Contrapunkt.

§. 188.

Die Melodie, zu welcher eine oder mehrere Stimmen gesetzt werden sollen, nennt man die Hauptstimme (den Cantus firmus), und die Stimme, welche dem Cantus firmus beigesetzt wird, nennt man den Contrapunkt. Den Cantus firmus hat aber nicht immer die obere Stimme, sondern auch oft eine Mittelstimme, und selbst der Bass. Ebenso kann auch der Contrapunkt sowohl in äussern als auch in Mittelstimmen vorkommen.

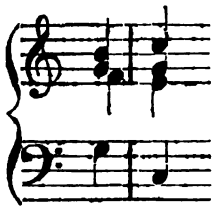
§. 189.

Der Contrapunkt ist gleich und ungleich. Gleich ist derselbe, wenn die Noten im Cantus firmus mit den Noten im Contrapunkt gleiche Geltung haben. Ungleich (oder vermischt) ist der Contrapunkt, wenn die Noten in demselben mit den Noten im Cantus firmus nicht von gleicher Geltung sind. Die contrapunktischen Uebungen hat man daher in 5 Gattungen eingetheilt. In der 1. Gattung des Contrapunkts wird bei jeder Note zum Cantus firmus mit Einer Note contrapunktirt; in der 2. Gattung aber mit 2 Noten von gleicher Geltung, und in der 3. Gattung mit 4 Noten von gleicher Geltung. In der 4. Gattung wird ebenfalls zu jeder Note vom Cantus firmus mit 2 Noten von gleicher Geltung contrapunktirt, wovon aber die 1. Note als Bindung erscheint. Die 1. Note im Contrapunkt fängt bei dieser und bei der 2. Gattung jederzeit mit dem Auftakte an. Die Bindungen in der 4. Gattung, welche konsonirend und dissonirend sein können, müssen aber stets von konsonirenden Intervallen vorbereitet sein. Die 5. Gattung ist als ein Gemisch der 4 ersten Gattungen anzusehen, weshalb er auch der vermischte (auch zierliche) Contrapunkt genannt wird.

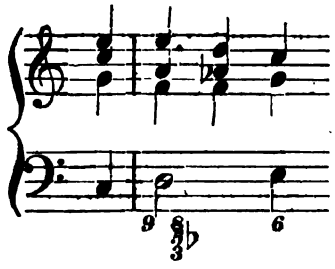
Um den Ankaufspreis dieser Harmonielehre nicht zu sehr zu erhöhen, so konnte ein weiteres Eingehen in diese contrapunktischen Uebungen ebenfalls nicht Statt finden. Das wird aber dem fleissigen Schüler nicht hinderlich sein, um mit den Kenntnissen, die diese Harmonielehre aufstellt, als Componist in manchem Fache nützlich werden zu können.

Corrigenda.

Seite 5 muss im Beispiele bei F ein ♯ statt ein ♮ stehen.
„ 11 §. 14 in der 9. Zeile muss im 3. Worte ein ä stehen.
„ 25 in der 9. Zeile lese man kleinen statt kleinern.
„ 26 im 5. Takte auf dem 3. Liniensysteme muss die 2. Note c eine halbe Note sein. Auf derselben Seite im letzten Takte des 2. Liniensystems von unten muss das untere h im Alt d sein.
„ 32 im 3. Takte des 1. Liniensystems muss bei der Note e „G. B." statt 3. B. stehen.
„ 39 in dem Beispiele bei C fällt das b im Basse weg.
„ 45 § 39 in der 4. Zeile von unten muss statt § 28 § 27 stehen.
„ 49 im 2. Theile des 1. Chorals muss in der obern Stimme der 4. Strophe vor der Note b ein ♮ stehen.
„ 52 in dem Beispiele bei dem Zeichen * muss der 1. doppelte Taktstrich ein einfacher sein.
„ 56 müssen die 2 letzten Accorde im 5. Beispiele von unten so heissen:

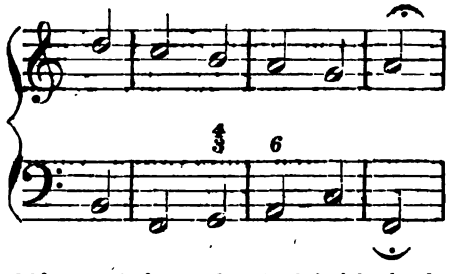


„ 54 in der 2. Zeile unter dem Notenbeispiele ist nach dem Worte Grundaccord das Wort „fehlt" verdruckt.
„ 57 beim Anfange der 5. Schriftzeile muss statt C, A stehen.
„ 66 muss das 2. Notenbeispiel, von unten nach oben gezählt, so anfangen:



Seite 70 muss über dem 3. Notensystem statt des 2. Buchstaben K der Buchstabe L stehen.
„ 77 muss in dem Beispiele bei H im Basse in beiden Takten statt der Note g die Note f stehen.
„ 85 im 6. Beispiele von unten muss im 3. Accorde im Basse statt der Note d die Note e stehen.
„ 121 fehlen im 4. Takte des 1. Liniensystems die Töne

„ 127 im 4. Takte des 1. Liniensystems muss über dem letzten Ton d in der obern Stimme ein * stehen.
„ 128 im 2. Takte auf dem 1. Liniensysteme darf über der Note es in der obern Stimme das Zeichen || nicht stehen.
„ 129 in der 5. Zeile lese man nach dem Komma: weil das g auch ohne gis u. s. w.
„ 129 auf dem 5. Liniensysteme im 2. Takte fällt in der obern Stimme das a weg.
„ 147 muss aus der Bezifferung des Undecimenaccords die Zahl 6 gestrichen werden.
„ 148 im § 115 lese man statt der 2. Zeile: wenn sie nicht wesentliche Bestandtheile der Accorde sind.
„ 163 muss die 2. Strophe des 1. Chorals so lauten:



„ 188 fehlt am Anfange des 1. Beispiels in den beiden Basse-Liniensystemen die Note c in der kleinen Octave, und im letzten Beispiele ist im 3. Accorde in den obern Stimmen das e zu viel.
„ 194 darf im 1. Liniensysteme vor der 8. Note kein b stehen.

Nachschlage-Register.

A.

Absatz; Grundabsatz, Quintabsatz, zusammengeschobene Absätze 206.*)

§. 15. **Accorde**; abgeleitete 12.
„ im Durchgange 131.
„ beim Gebrauche ihrer Dissonanzen in strenger Schreibart 138 bis 153.
§. 104. „ bei frei eintretenden Dissonanzen 135.
„ mit 2 Leittönen 170.

Accordenfolge konsonirender Dreiklänge 19, 23, 82.
„ mit dissonirenden Dreiklängen 26, 32, 33.

Alphabet, musikalisches 3.

§. 61, 127. **Altstimme** 75, 165.

Analysirung der Tonstücke. Tab. 35 und 36.

Anschlag der Dissonanz 135, 138.

Anticipation 158, 159.

Arpegatie (Harpegatio) 217 bis 218.

Arsis 138.

Aufhaltungen, s. Vorhalte 147.

Auflösung der Dissonanzen 25, 51, 134.
„ der Grundseptimenaccorde in die um eine Quarte höher liegenden Dreiklänge 51.
„ der Septimenaccorde in die Terz, Sexte, Quinte, Octave 52 bis 53.

Aussetzen der Choräle, in enger Harmonie 49, 166.
„ derselben in zerstreuter oder getheilter Harmonie 164 bis 168.

Ausweichung (Modulation), mittelbare 91.
„ unmittelbare und vorübergehende 91.
„ bleibende 205.

B.

Bassstimme 165.

Bewegung, grade, Gegenbewegung, Seitenbewegung, parallele Bewegung 72.

Bezeichnung der Grundharmonie 15.

Bezifferte Bässe 172.

Bezifferung der Accorde (Signaturen) 22, 28, 40, 44, 134 bis 134.

Bindung der Töne 138.

Brechung 217, 218.

*) Seitenzahl.

C.

§. 164. **Cäsur**, männliche, weibliche 207 bis 208.

§. 165. **Cäsur-Endigung** 208.

Cadenzen (oder Tonschlüsse) 111 bis 117.
„ vollkommene (authentische) 112 bis 113.
„ unvollkommene (halbe) 114 bis 115.
„ plagalische 113 bis 114.
„ Trug-Cadenzen 116.
„ Neben-Cadenzen 117.

Cadenz-Vermeidung 118.

Cantus firmus 227.

Chor, gemischter 75.

Choräle, 4stimmig 166.
„ 3stimmig 187.
„ 2stimmig 190.
„ nach griechischen Tonarten componirt 236.

Choral-Einrichtung 159.

Choralstrophen 107 bis 110, 167.

§. 126. **Clausel**; Discant-, Alt-, Tenor- und Bass-Clausel 162 bis 164.

Consonanzen; vollkommene, unvollkommene 11 bis 12.

§. 189. **Contrapunkt**; gleicher, ungleicher, einfacher, doppelter } 227.

D.

Dilettant 1.

Discantstimme 75.

§. 13. **Dissonanzen** 9, 10, 11, 138.
Anschlag oder Eintritt derselben 138.
Vorbereitung der Dissonanzen 134.
§. 13. alterirte 11.

Dreiklänge, aufgehaltene 148.

§. 18. **Dreiklang** mit verdoppeltem Grundton 16.
§. 19. mit verdoppelter Quinte 17.
§. 19. mit verdoppelter Terz 17.

Durchgangsnoten (Nebennoten),
regelmässige 120 bis 122.
unregelmässige 123.
Harmonische Nebennoten 124 bis 125.
springende 125 bis 126.
angehängte 126 bis 127.
chromatische 127 bis 128.
Durchgangsnoten von besonderer Art 128 bis 130.

E.

Einklang 5.
„ offenbarer, verdeckter 73.
Einschnitt 206.
Tab. 35 und 36.
§. 119. **Ellipsis** 156.
Enharmonisch 194.
Erhöhungszeichen, einfaches, doppeltes
Erniedrigungszeichen, einfaches, doppeltes } 4

F.

Figurirung, 4stimmige 210 bis 213.
3stimmige 214 bis 216.
2stimmige 217.
1stimmige 218.
Figurirung der Choräle 215.
Tab. 36 und 37.
Fortschreitung der Konsonanzen zu Konsonanzen 72 bis 86.
Fortschreitung der Dissonanzen 25.
„ der leitereigenen Leittöne 24, 169 b. 171.
§. 109. „ des Basses bei Vorbereitung der Septimenaccorde 140.
§. 111. „ des Basses bei Vorbereitung der Nonenaccorde 144.

G.

Generalbass 2.
Generalbassbezifferung 22, 28, 40, 44, 131, 132, 133, 134.
Grundaccord (Stammaccord) 12.
Grundseptimenaccorde 51.

H.

Harmonie, gemeine, enge, zerstreute } §. 17. 15, 16, 28.
Harmonielehre 2.
Harmonisirung der diatonischen Tonleiter im Bass 57 bis 58.
„ der chromatischen Tonleiter im Bass u. Oberstimme 60.
„ der enharmonischen Tonleiter im Bass u. Oberstimme 195.
Harpegatio 217 bis 218.
Hauptseptimenaccord 36 bis 39.
Haupttöne 3.
Haupttonart 88, 89, 160.

I.

Intervalle 9.
„ auf erhöhten Stufen 10.
„ stellvertretende 31, 45.

K.

Kirchentyl 138 bis 153.
Klang 2.
Kreuz (♯) 23.

L.

Lagen der Dreiklänge. a) Octavenlage, b) Terzenlage, c) Quintenlage 16 bis 18.
Leitaccord 89 bis 90.
Leittöne 24, 38, 169 bis 171.
„ leitereigene 24, 169 bis 171.
„ leiterfremde 89 bis 90.

M.

Mediante 19.
Mehrdeutigkeit 131.
Mehrstimmigkeit 17.
Melodie 208.
Melodische Uebungen 210, 214.
Modulation, leitereigene 19, 23, 24, 26, 30, 32, 33, 37, 38, 39, 44, 46, 47, 48.
leiterfremde 87 bis 106, 191 bis 206.
vorübergehende 87 b. 106, 191 b. 206.
§. 160. bleibende 205 bis 206.
Modulation im engern Kreise 87 bis 106.
„ im weitern Kreise 191 bis 206.
„ mit enharmonischen Verwechselungen 195 bis 198.
„ im Choral 160 bis 162.
„ in der freien Schreibart 154 bis 156.
„ in der strengen Schreibart 138 bis 153.
„ in nahe verwandte Tonarten 92 bis 106.
„ in nahe und entfernt verwandte Tonarten 198 bis 206.
Zurückführende Modulationen Tab. 34.
Modus rectus, contrarius, obliquus } 72.
Motiv; a) melodisches, b) rhythmisches 215.
Musik; Gesangmusik 1.
Harmoniemusik 2.
Instrumentmusik 1.

N.

Nebennoten, harmonische 124.
Nebensatz 206.
Nebentonarten 87, 160.
None; grosse, kleine, übermässige 9.
ihre Unterscheidung von der Secunde 64.
ihre Vorbereitung und Auflösung 64.
ihre Auflösung in der freien Schreibart 154, 155.
Nonenaccorde 63 bis 67, 144 bis 146.
Vorbereitung, Anschlag und Auflösung derselben 144 bis 146.
Fünfstimmige Nonenaccorde 146.
Nonquartenaccord (Undecimenaccord) 69.
Normaltonleiter 8.
Note, syncopirte 213.
„ tonische 19.
Null 132.

O.

Oberstimme, im gemischten Gesange gewöhnlich die Discantstimme 75.

Octave; reine, verminderte 9.
§. 57. offenbare 73.
§. 58. verdeckte (oder verborgene) 73.
Octaven, erlaubte verdeckte 69.
§. 57. erlaubte offenbare 72, 73.
Orgelpunkt 219.

P.

Pausezeichen 132.
Periode 111, 206.
Periodenbau 206 bis 208.
Tab. 35 und 36.
Präpariren 134.
Prime; reine, übermässige 9.
Punkt 132.

Q.

Quarte; reine, verminderte, übermässige 9.
§. 37, 106. „ als Vorhalt der Terz 41, 136.
§. 107. „ als Konsonanz 137.
§. 106. „ als Dissonanz 41, 136.
Quartnonenaccord (Undecimenaccord) 69.
Quartquintenaccord (3stimmiger Undecimenaccord) 69 bis 70, 41.
Quartsextenaccord 27 bis 33.
aufgehaltener 149.
Quasiaccorde (Scheinaccorde) 131.
Querstand 75.
Querstrich 131.
Quintabsatz 206.
Quinte, reine, verminderte, übermässige 9.
offenbare, verdeckte 72.
Quintenlage 16.
Quintsextenaccord 43 bis 48.

R.

Resolution (Auflösen) 25, 134.
Retardationen 147 bis 154.
„ in der freien Schreibart 154 b. 156.
§. 162. **Rhythmus**; a) grader, b) ungrader 207.

S.

Satz, strenger 138, 153.
freier 154 bis 156.
4stimmiger 166.
§. 140. 3stimmiger 180 bis 188.
2stimmiger 189.
1stimmiger 218.
§. 162. rhythmischer grader, ungrader 207.
Schall 2.
Schein-Accorde. Schein-Septimenaccorde 131.
„ Nonenaccorde 131, 157.
„ Undecimenaccorde und
„ Terzdecimenaccorde 157.
Schluss der dorischen, phrygischen und myxolydischsen Tonart 225.
Schwingungszahlen 11 bis 12.
Secunde; grosse, kleine, übermässige 9.
Secunde. Unterscheidung von der None 64.
Secundenaccord, aufgehaltener 151.
Septime, grosse, kleine, verminderte 9.
stillstehende 131.
nachschlagende 40, 41, 49 bis 51.
Septimenaccord, verminderter 38.
hartverminderter 55.
mit ausgelassener Quinte 39.
aufgehaltener 150.
Seine Vorbereitung durch den Sextenaccord 142.
Seine Vorbereitung durch den Dreiklang 141.
Die Auflösung der Septime in die Terz, Quinte, Sexte, Octave 51, 52, 53.
umgekehrter Septimenaccord 43 bis 48.
Septimenaccorde 3stimmig 54.
Sequens. Dreiklang-Sequensen, Setxenaccord-Sequensen, Septenaccord-Sequensen } Tab. 28.
Sexte; grosse, kleine, übermässige, verminderte 9.
Sextenaccord, aufgehaltener 149.
übermässiger 55.
Sextquartenaccord (Quartsextenaccord) 27.
Signaturen (Accordbezifferungen) 22, 28, 40, 44, 131, 132, 133, 134.
Sprünge, übermässige 209.
Stammaccorde (Grundaccorde) 12.
Stimme, äussere 75.
Mittelstimmen 75.
Umfang der menschlichen Stimmen 165.
§. 102. **Strich**, schräger 131.
Subsemitonio octava (Leitton auf der 7. Stufe der Tonleiter) 19, 24.
Sympathie der Töne 13.

T.

Taktglieder 121.
Taktheile; gute, schlimme 138.
Tastenbenennung 4.
Taste solo (t. s.) 132.
Tenorstimme 75.
Terz; grosse, kleine, verminderte, übermässige 9.
Terzdecime; grosse, kleine 9.
Terzdecimenaccord 70, 71, 147.
Terzenlage 16.
Terzquartenaccord; aufgehaltener 150.
übermässiger 55, und andere 43, 44, 45.
Töne; hohe und tiefe 3.
unabhängige (oder Haupttöne) 4.
abhängige 4.
ganze und halbe Töne 5.
§. 153. Vierteltöne 194.
mitklingende 13.
Ton; reiner, unreiner 3.
§. 11. **Tonarten**; moderne 8.
§. 117. griechische 219.
Tonarten-Verwandtschaft im engern Kreise 87 bis 106.
„ „ im weitern Kreise 191 bis 206.

Tonica; Haupt- und Nebentonica 160.
S. 9. **Tonleiter**; die diatonische Durtonleiter 6 bis 7.
„ „ Molltonleiter 7, 20.
Harmonisirte Durtonleiter 57, 58.
„ Molltonleiter 58.
Chromatische Tonleiter 60.
Harmonisirte chromat. Tonleiter 60.
Enharmonische Tonleiter 194.
Harmonisirung derselben 195.
Tonschlüsse 111 bis 117.
Tonschluss-Vermeidung 118.
Transposition (Versetzung) 7, 20.
Tritton (verbotene Terzen-Fortschreitung) 75.
Trug-Cadenzen 116.

U.

Umkehrung 27, 43.
„ der Accorde in einer regelmässigen Accordenfolge 173 bis 180.
Undecime; kleine, übermässige, verminderte 9.
Undecimenaccord 69, 147.
Unisono 132.
Unterdominantenharmonie 19.

V.

Verdoppelung der Intervalle in konsonirenden Dreiklängen 17.
„ der Intervalle in dissonirenden Dreiklängen 25.
„ der Intervalle in konsonirenden und dissonirenden Sexten- und Quartsextenaccorden 25, 28, 29.
Verwechselung 27, 43.
Verzierung; 4stimmige 210 bis 213.
3stimmige 214 bis 216.
1stimmige 218.
Vorausnahme (Anticipation) 158.
Vorbereitung der Dissonanzen 134.

W.

Wechsel-Dominantenaccord 59.
Wechselnoten 123.

Z.

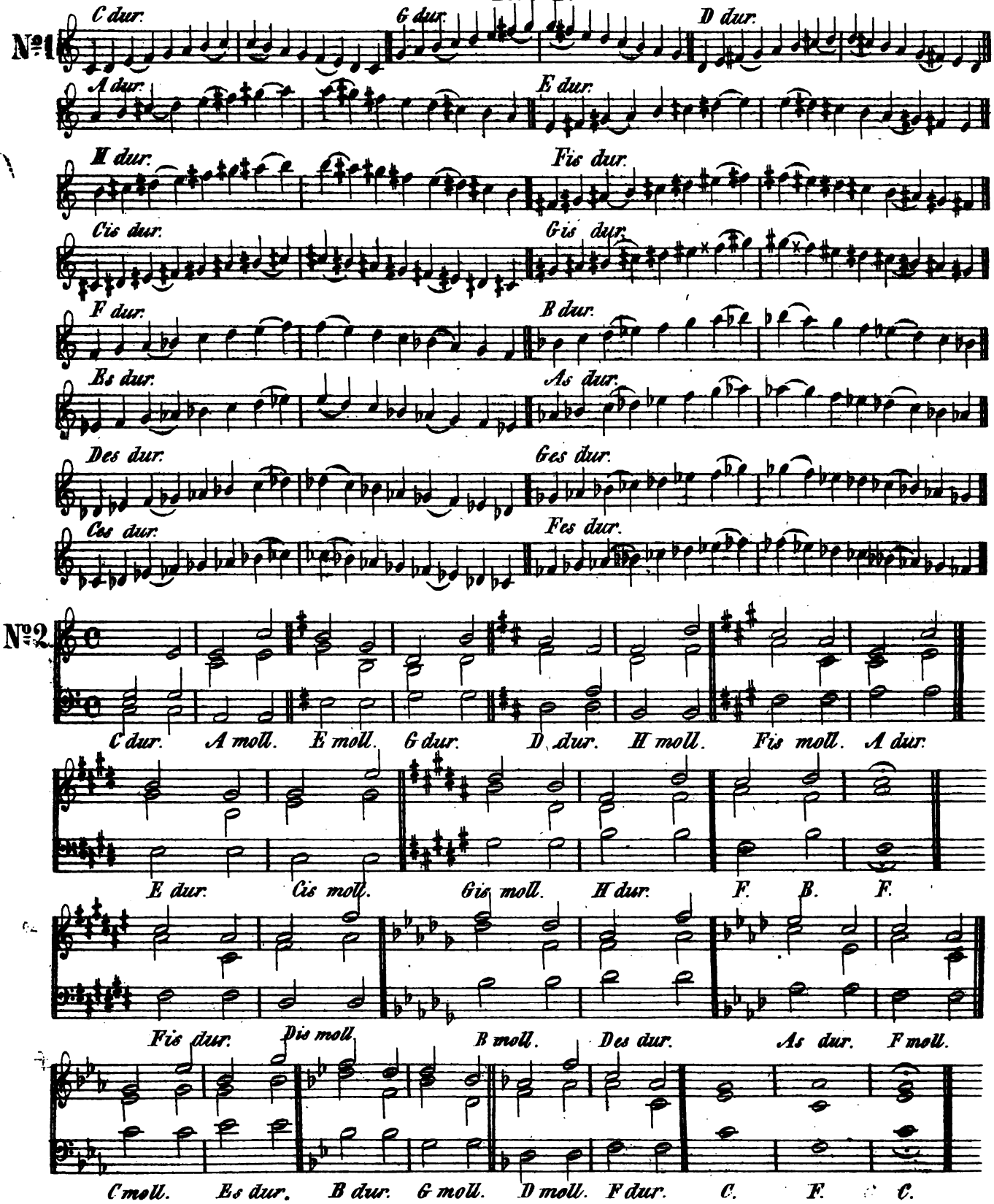
Zwischensatz 206.
Tab. 35 und 36.
Zwischenspiel im Choral 107 bis 110.

Aufgaben

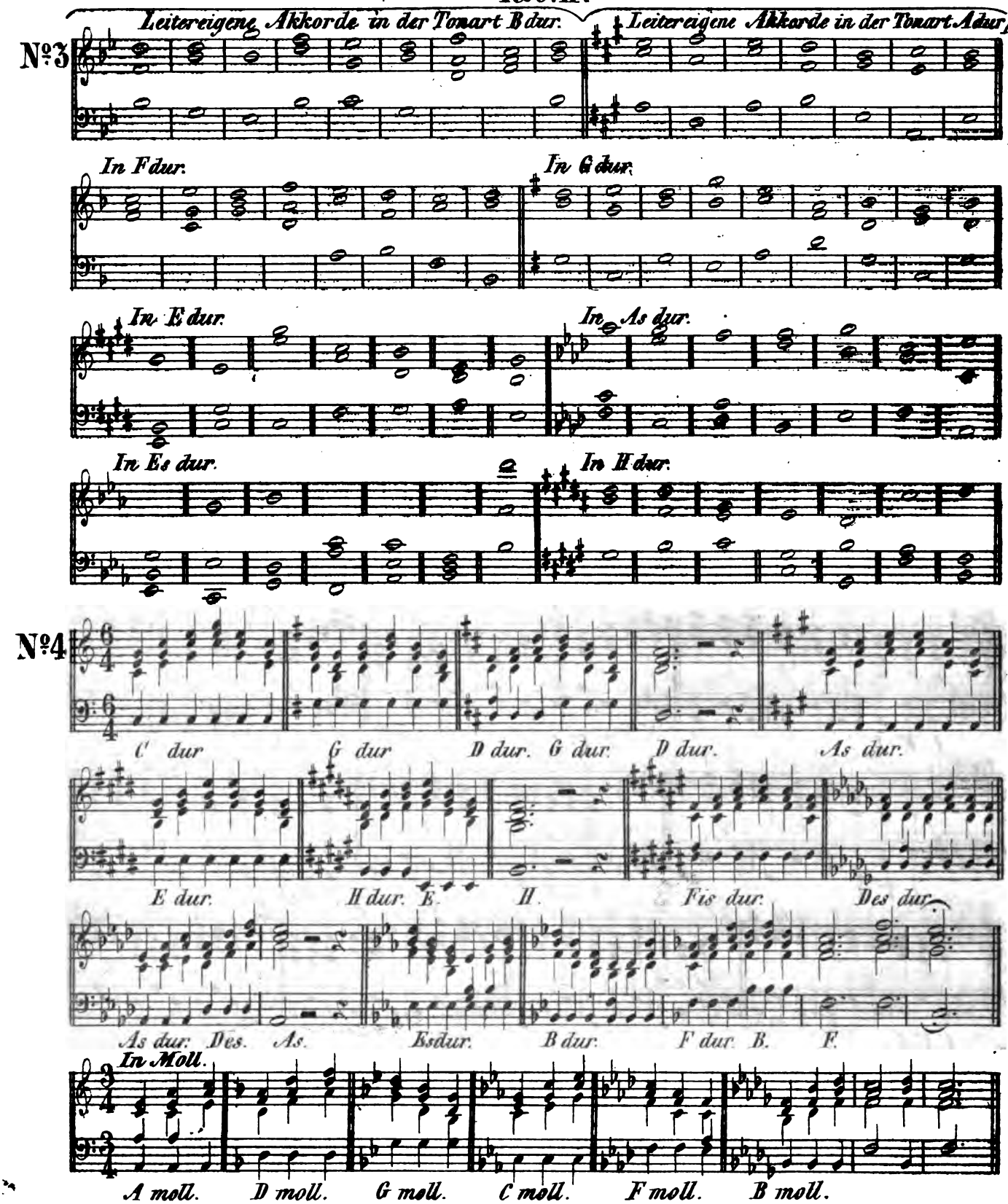
und

practische Uebungen.

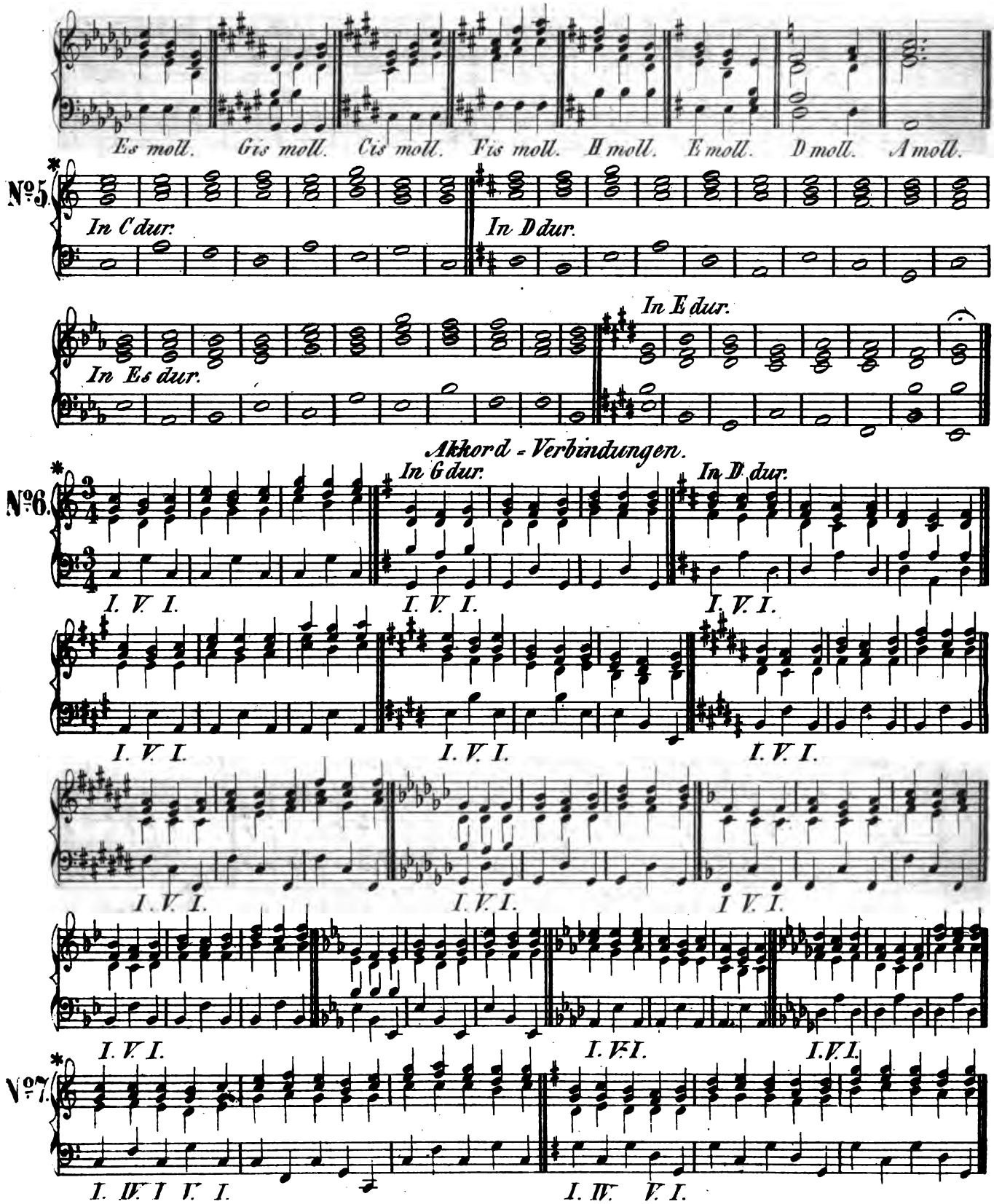
Tab. I.


№1
C dur.
G dur.
D dur.
A dur.
E dur.
H dur.
Fis dur.
Cis dur.
Gis dur.
F dur.
B dur.
Es dur.
As dur.
Des dur.
Ges dur.
Ces dur.
Fes dur.
№2
C dur. A moll. E moll. G dur. D dur. H moll. Fis moll. A dur.
E dur. Cis moll. Gis moll. H dur. F. B. F.
Fis dur. Dis moll. B moll. Des dur. As dur. F moll.
C moll. Es dur. B dur. G moll. D moll. F dur. C. F. C.

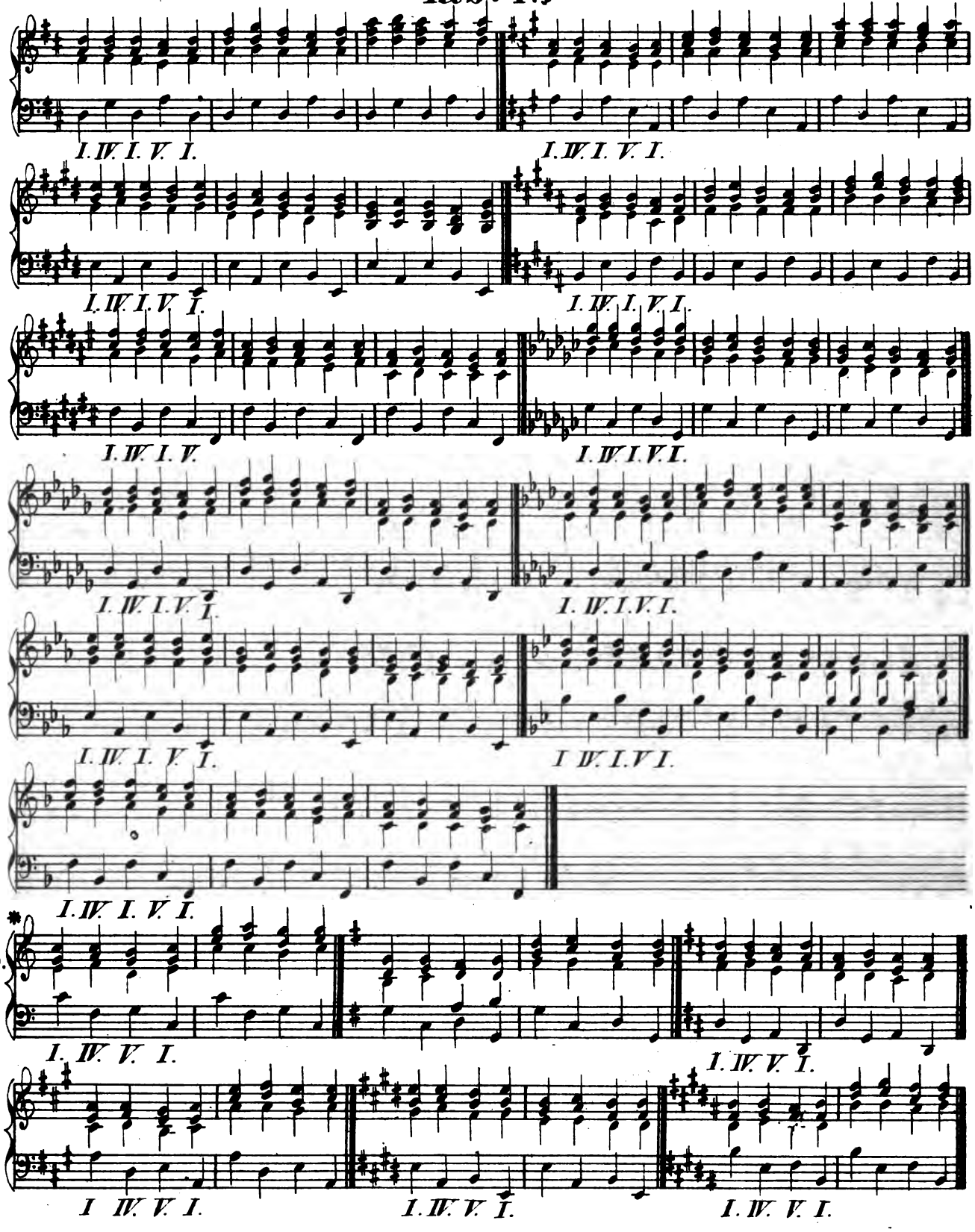
Tab. II.


Leitereigene Akkorde in der Tonart B dur.
Leitereigene Akkorde in der Tonart A dur pp.
№3
In F dur.
In G dur.
In E dur.
In As dur.
In Es dur.
In H dur.
№4
C dur
G dur
D dur. G dur.
D dur.
As dur.
E dur.
H dur. E.
H.
Fis dur.
Des dur.
As dur. Des.
As.
Esdur.
B dur.
F dur. B.
F.
In Moll.
A moll.
D moll.
G moll.
C moll.
F moll.
B moll.

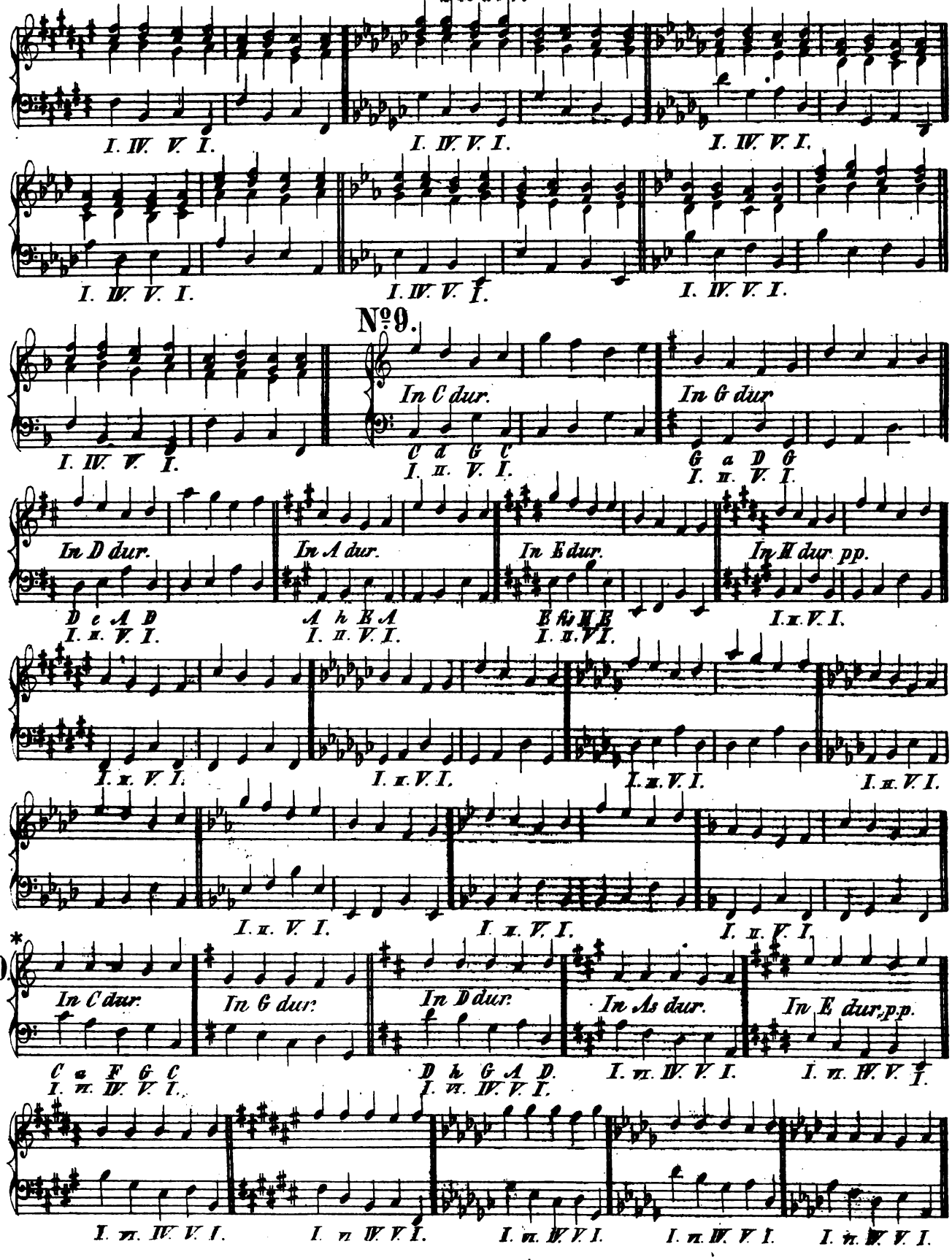
Tab. III.


Es moll. Gis moll. Cis moll. Fis moll. H moll. E moll. D moll. A moll.
No 5.
In C dur.
In D dur.
In Es dur.
In E dur.
Akkord - Verbindungen.
No 6.
In G dur.
In B dur.
I. V. I.
No 7.
I. IV. I V. I.
I. IV. V. I.

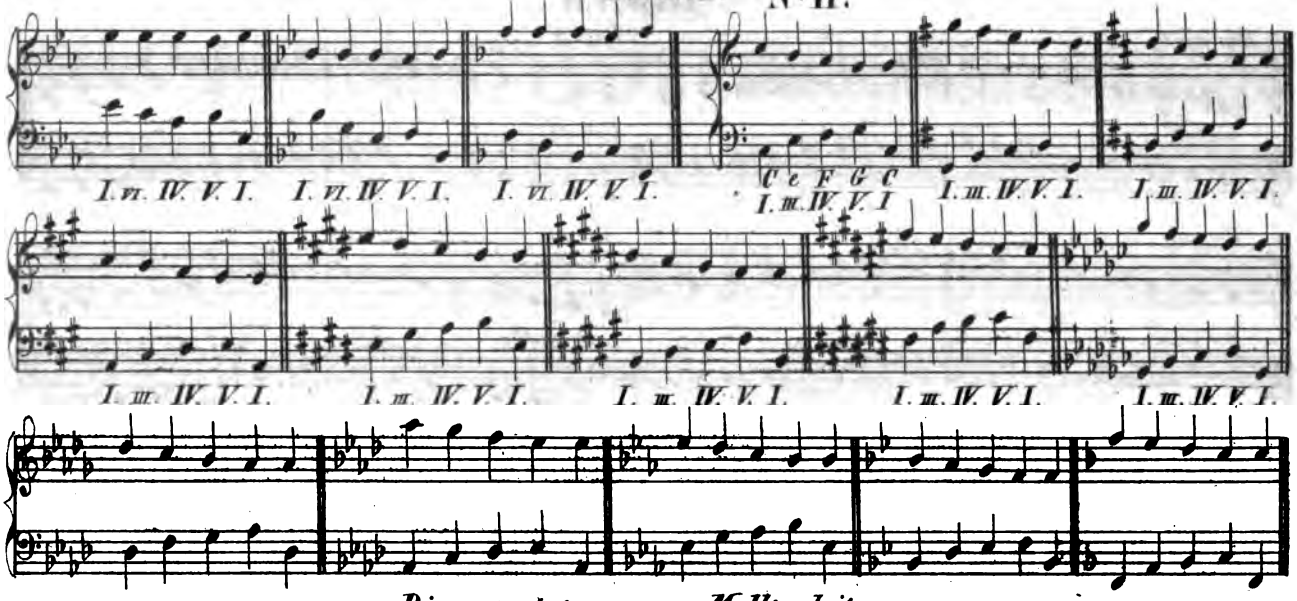
Tab. IV.


I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V.
I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V. I.
I. IV. I. V. I

Tab.V.

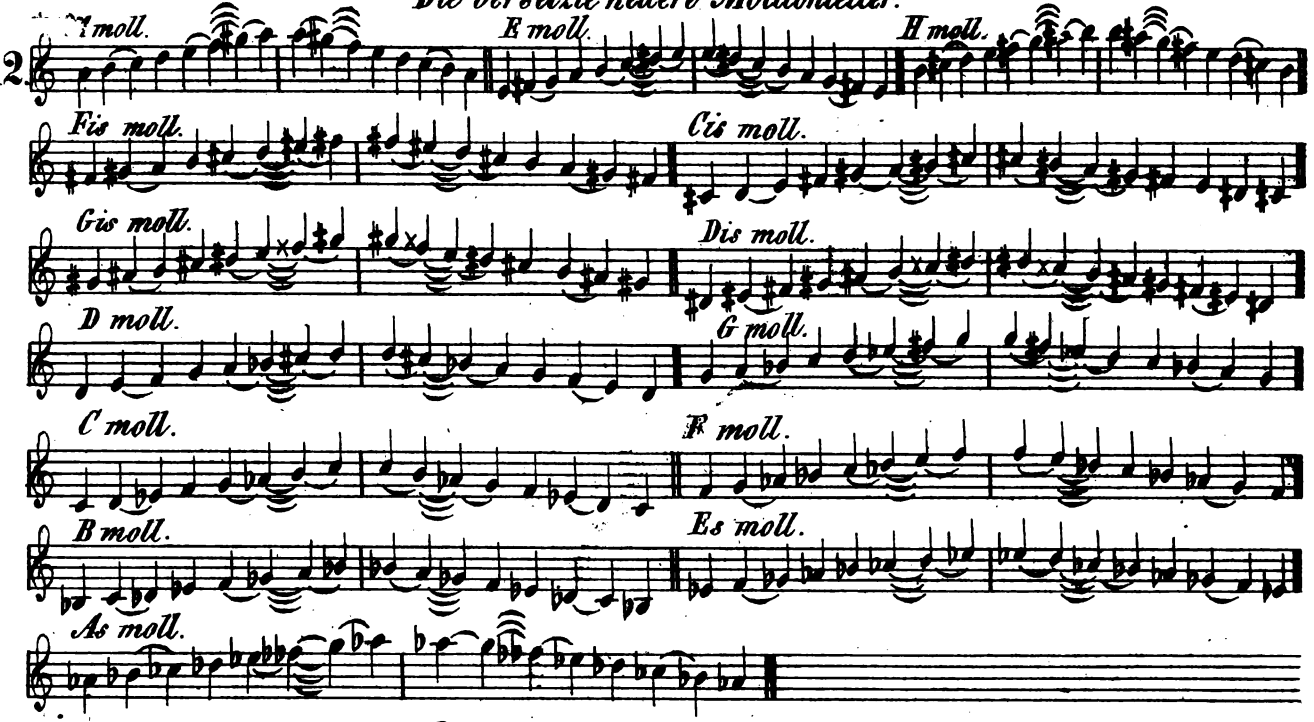

I. IV. V. I.
I. IV. V. I.
I. IV. V. I.
I. IV. V. I.
I. IV. V. I.
I. IV. V. I.
№9.
In C dur.
C d G C
I. II. V. I.
In G dur
G a D G
I. II. V. I.
In D dur.
D e A D
I. II. V. I.
In A dur.
A h E A
I. II. V. I.
In E dur.
E fis H E
I. II. V. I.
In H dur pp.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
I. II. V. I.
*
№10.
In C dur.
C a F G C
I. VI. IV. V. I.
In G dur.
In D dur.
D h G A D.
I. VI. IV. V. I.
In As dur.
I. VI. IV. V. I.
In E dur. p.p.
I. VI. IV. V. I.
I. VI. IV. V. I.
I. VI. IV. V. I.
I. VI. IV. V. I.
I. VI. IV. V. I.
I. VI. IV. V. I.

Tab. VI. №11.



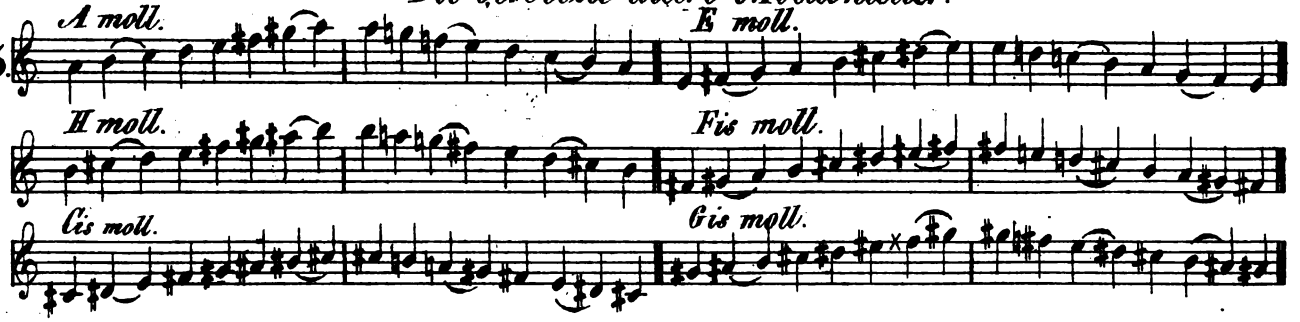
Die versetzte neuere Molltonleiter.

№12.

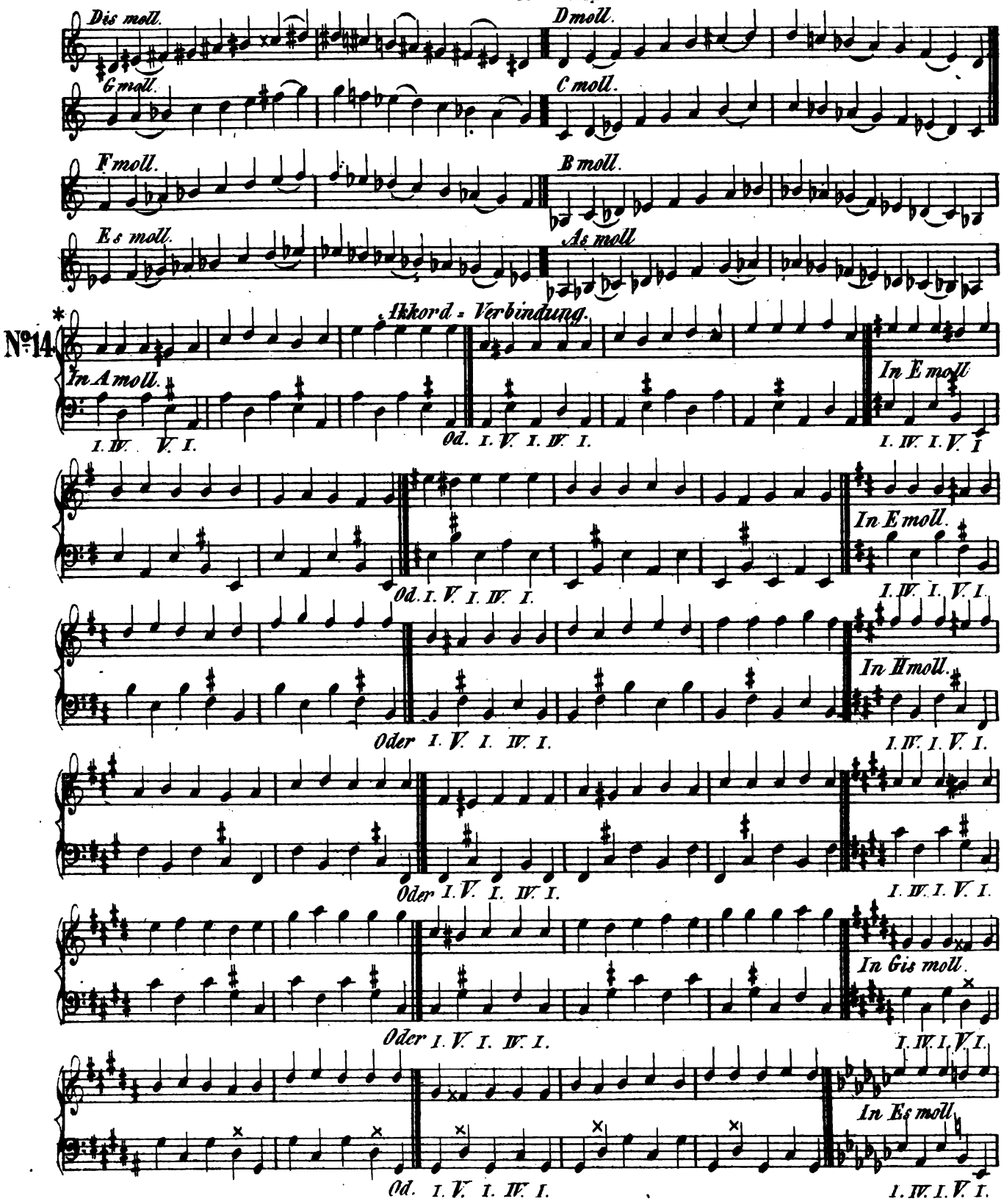


Die versetzte ältere Molltonleiter.

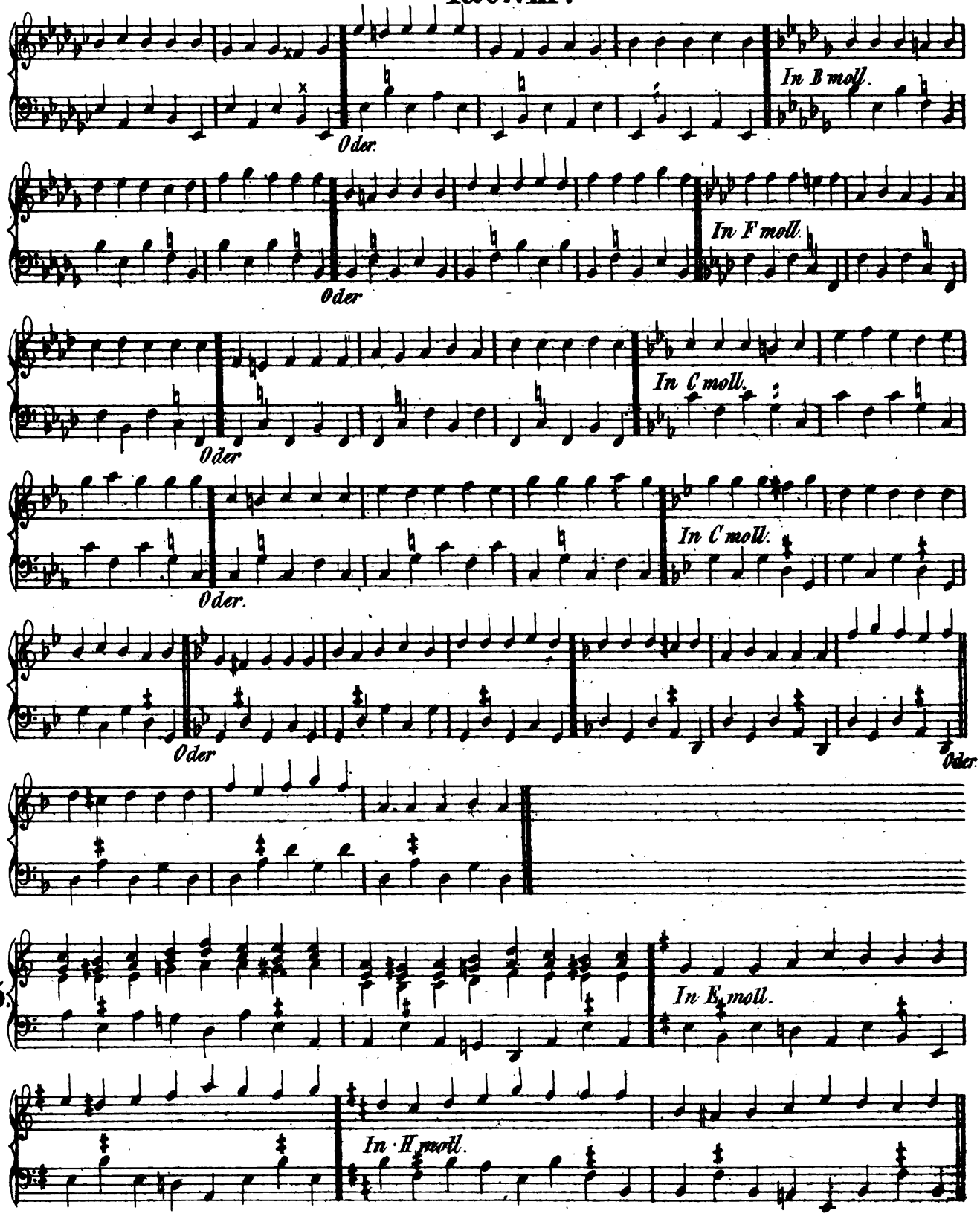
№13.



Tab. VII.

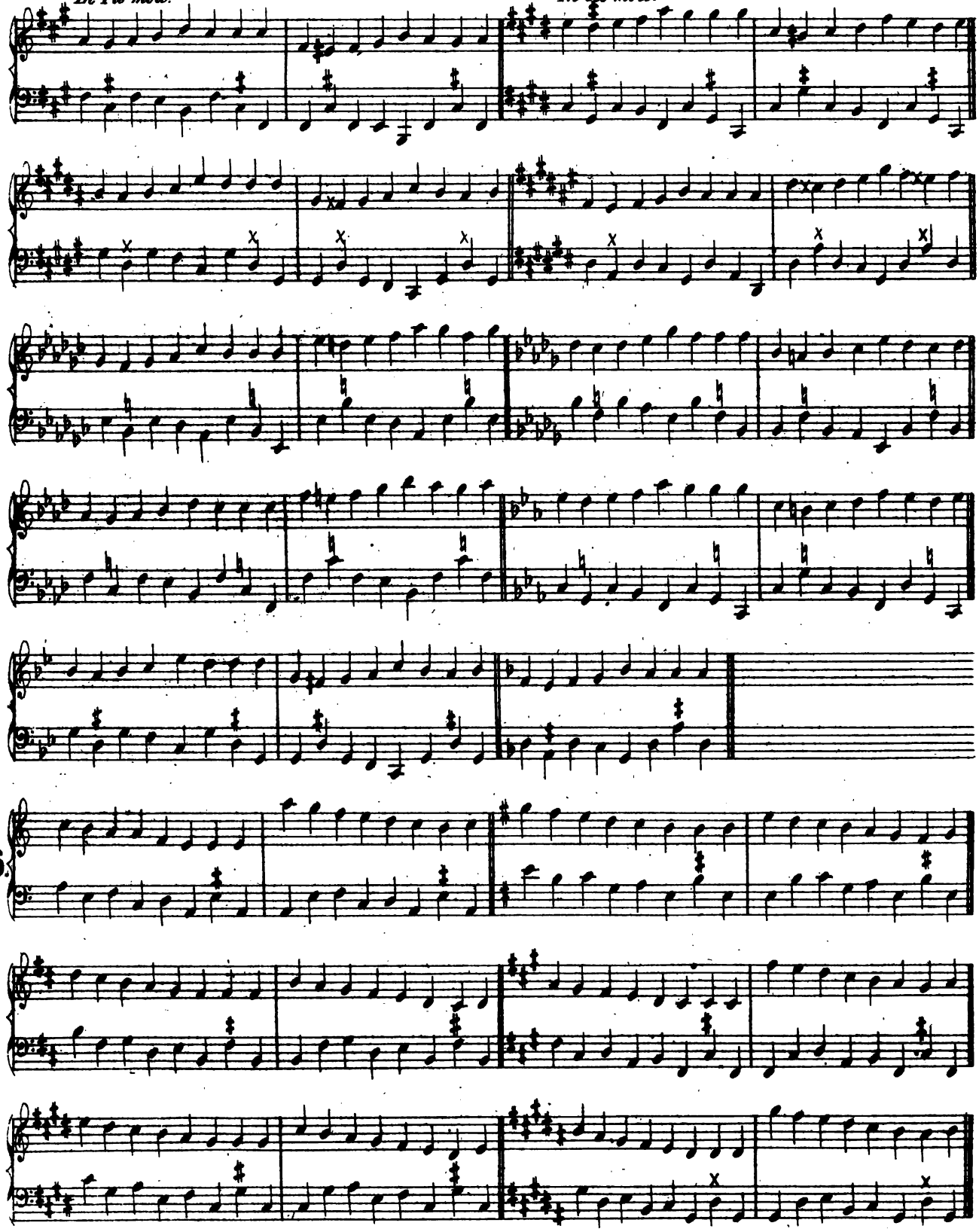

Dis moll.
D moll.
G moll.
C moll.
F moll.
B moll.
Es moll.
As moll
Akkord = Verbindung.
No. 14.
In A moll.
I. IV. V. I.
Od. I. V. I. IV. I.
In E moll
I. IV. I. V. I
Od. I. V. I. IV. I.
In E moll.
I. IV. I. V. I.
Oder I. V. I. IV. I.
In H moll.
I. IV. I. V. I.
Oder I. V. I. IV. I.
I. IV. I. V. I.
Oder I. V. I. IV. I.
In Gis moll.
I. IV. I. V. I.
Od. I. V. I. IV. I.
In Es moll.
I. IV. I. V. I.

Tab. VIII.

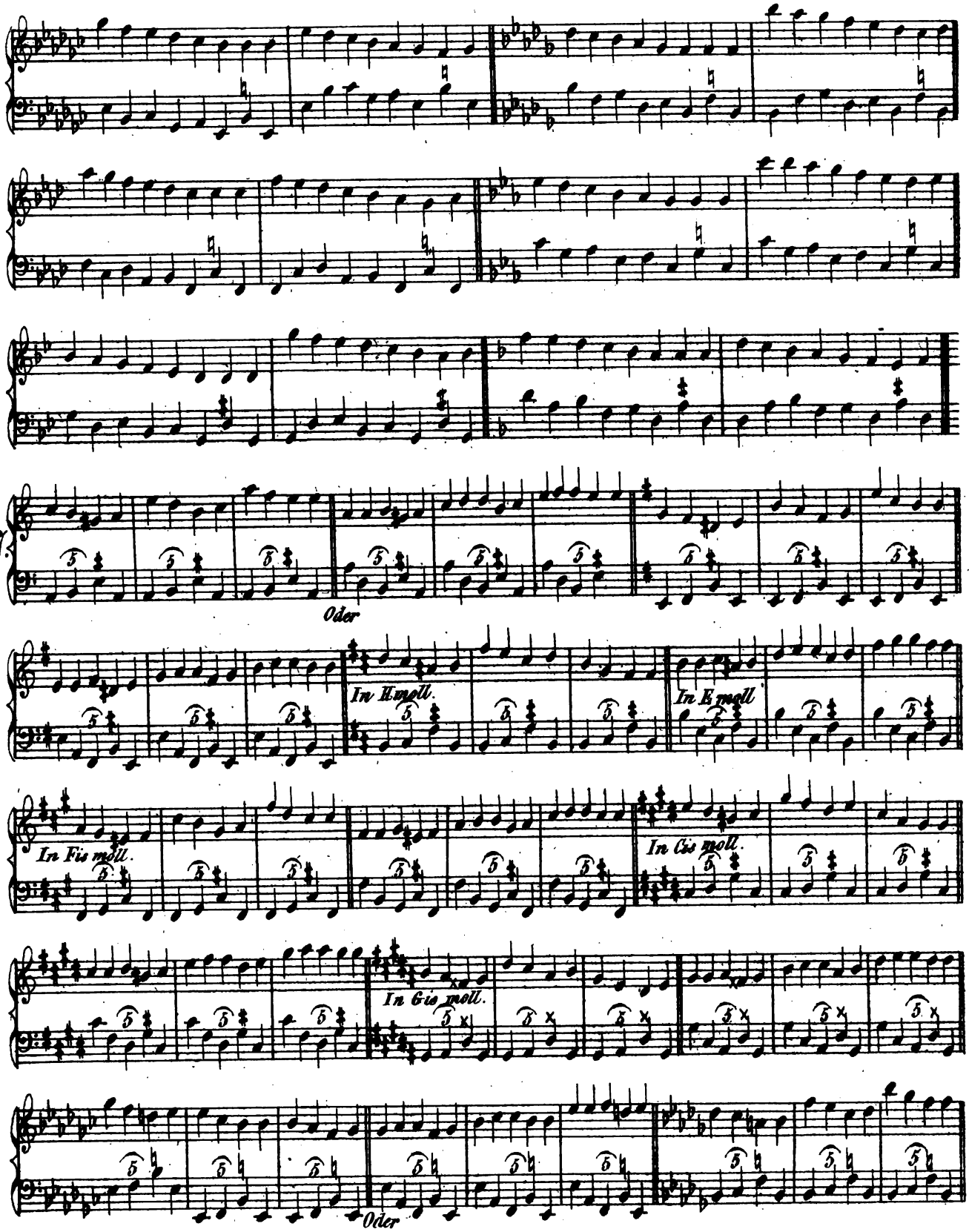

Oder.
In B moll.
Oder
In F moll.
Oder
In C moll.
Oder.
In C moll.
Oder
Oder.
Nº 15.
In E moll.
In H moll.

Tab. IX.

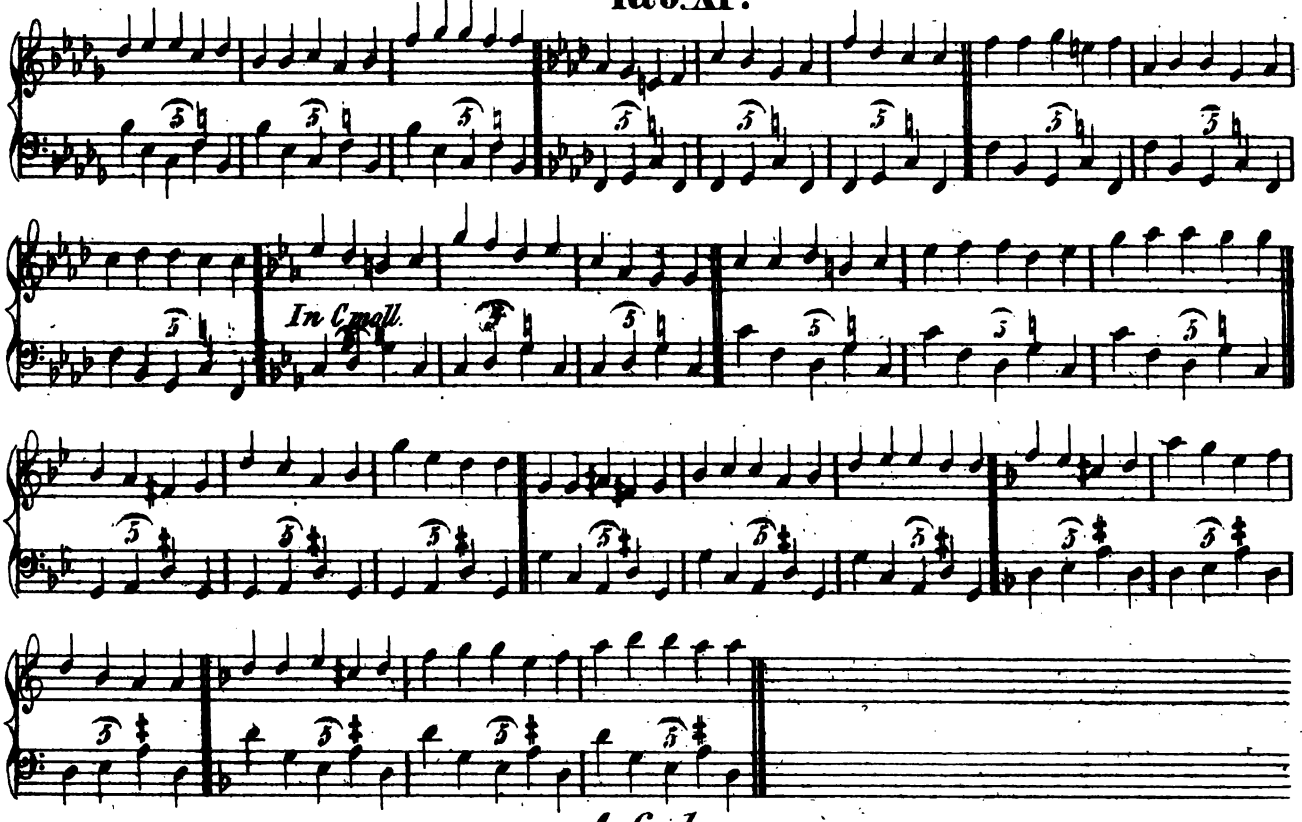
In Fis moll. *In Cis moll.*



Tab. X.

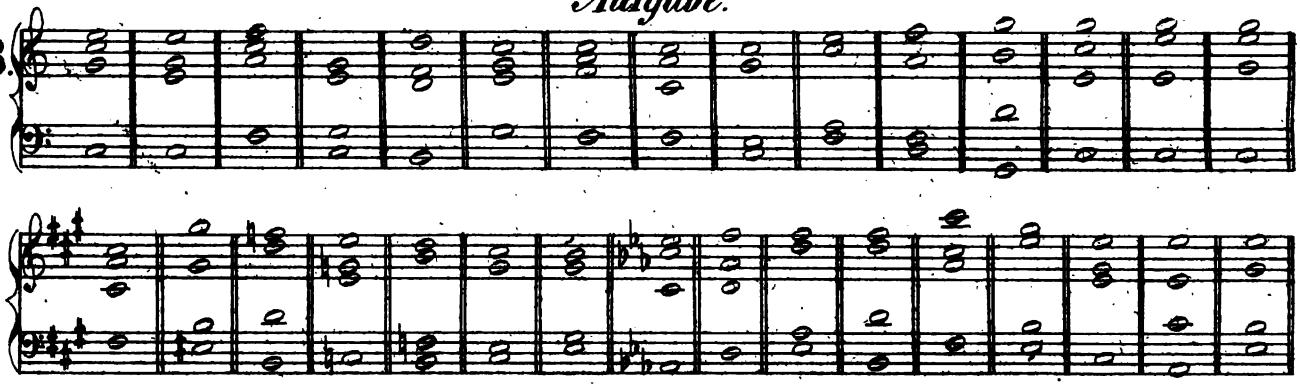

№17.
Oder
In H moll.
In E moll
In Fis moll.
In Cis moll.
In Gis moll.
Oder

Tab. XI.



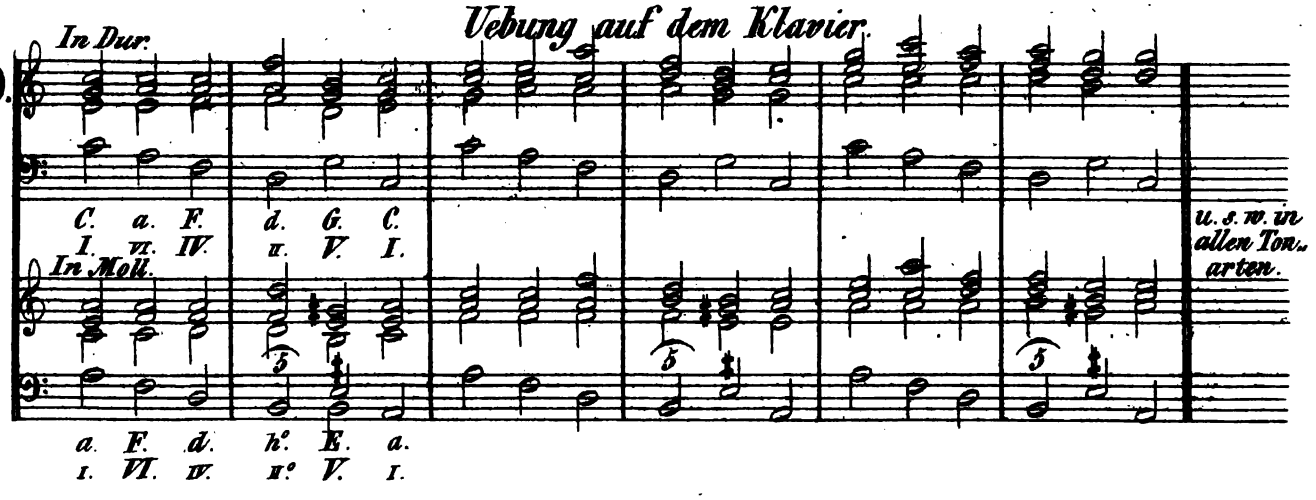
Aufgabe.

№ 18.

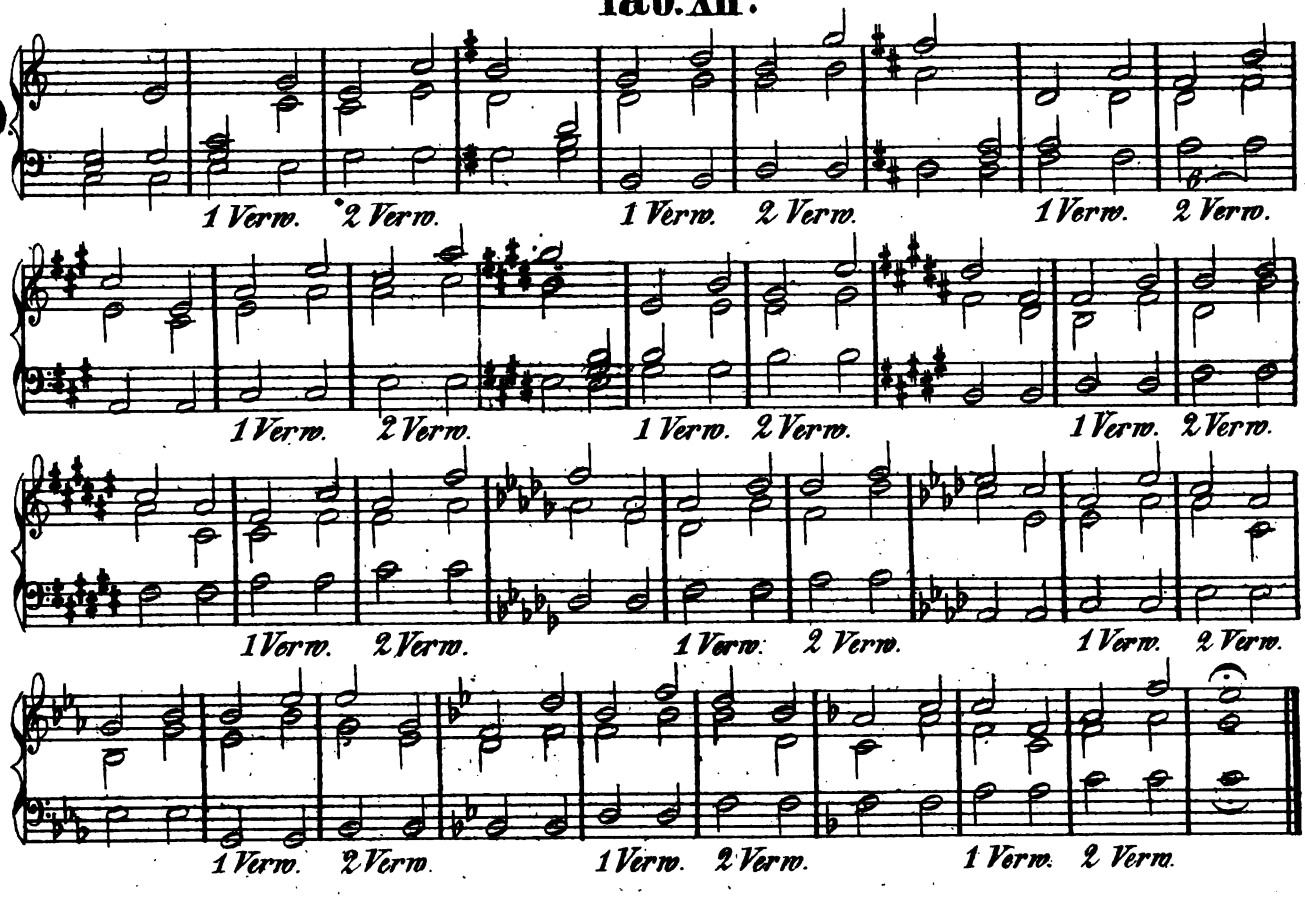


Uebung auf dem Klavier.

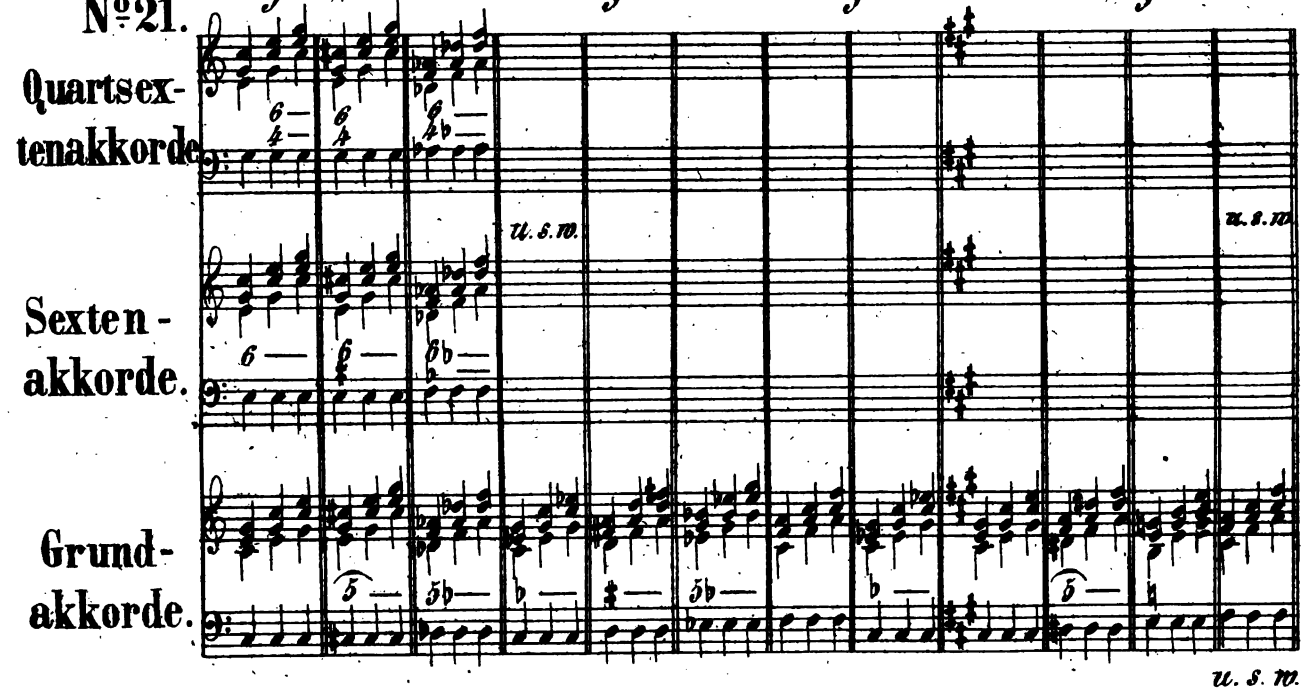
№ 19.



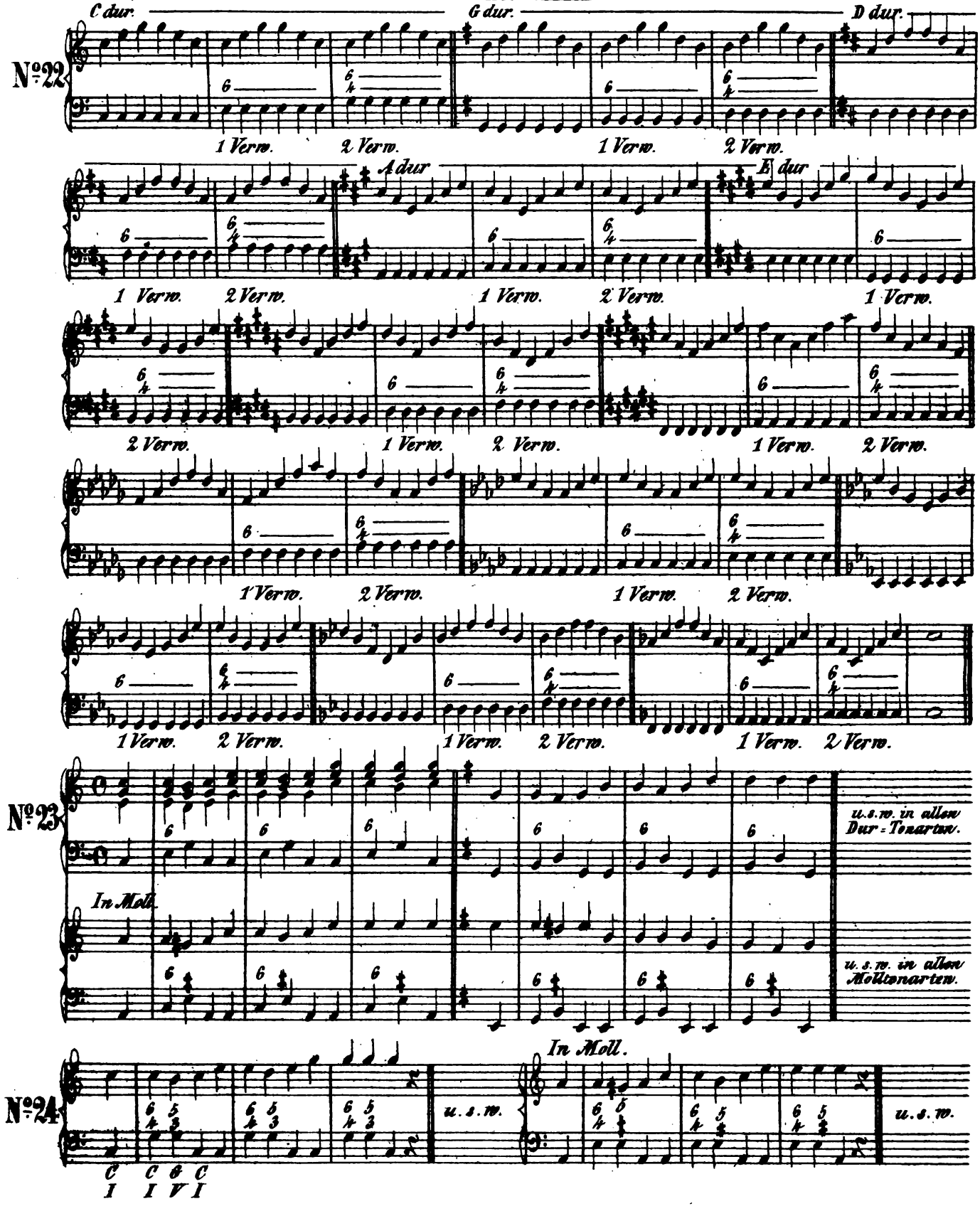
Tab. XII.



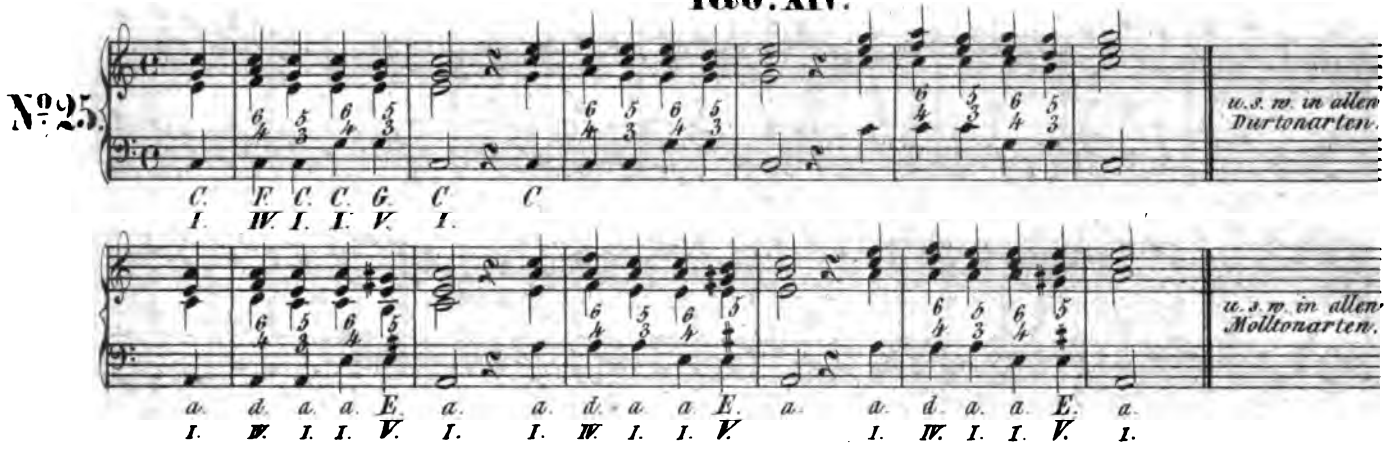
Aufgabe zur Umkehrung des Dreiklangs und Bezifferung der Akkorde.



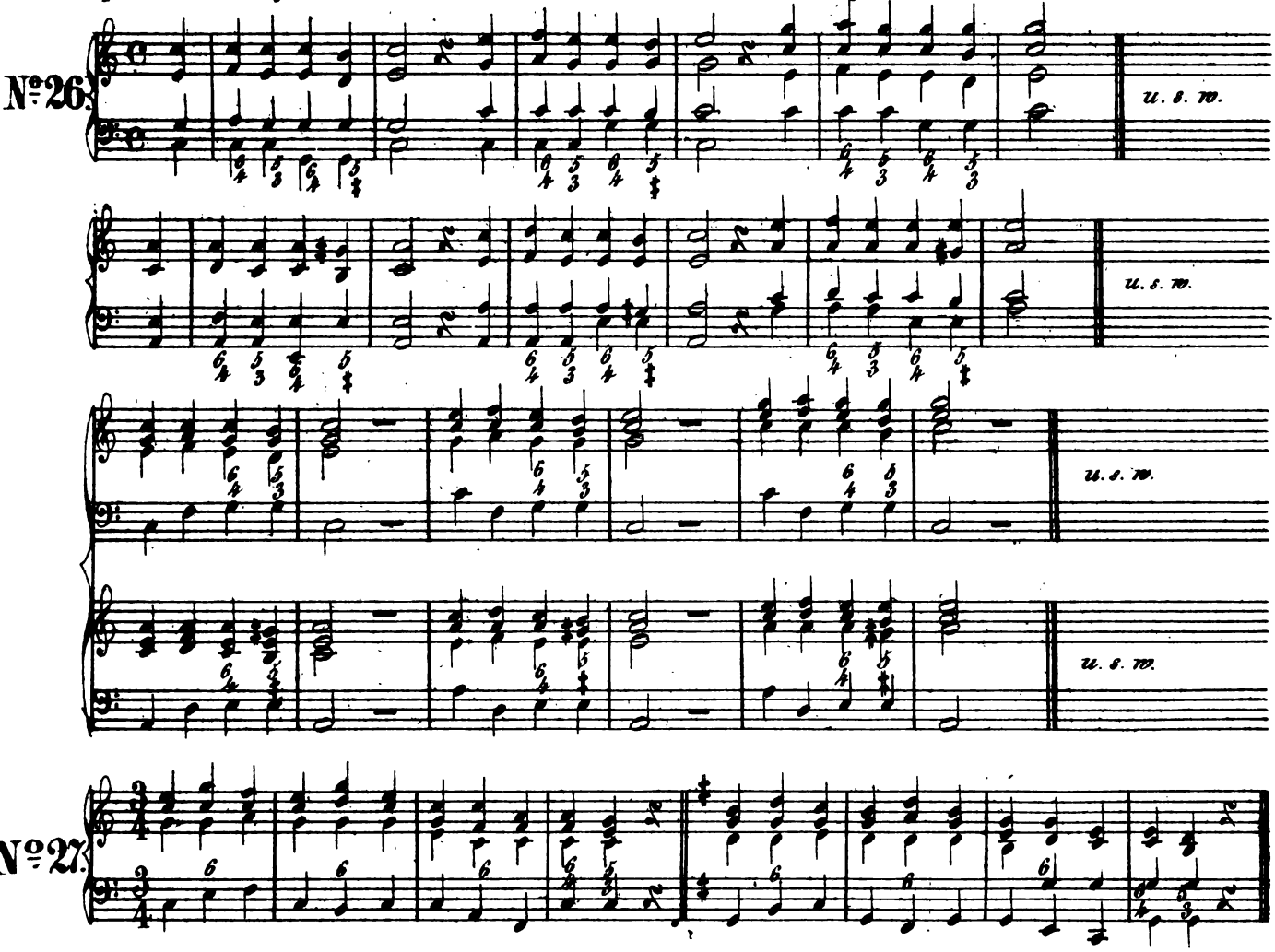
Tab. XIII.


C dur.
G dur.
D dur.
No. 22
1 Verw.
2 Verw.
A dur
E dur
No. 23
In Moll.
u. s. w. in allen Dur-Tonarten.
u. s. w. in allen Molltonarten.
No. 24
In Moll.
u. s. w.
C I
C I
G V
C I

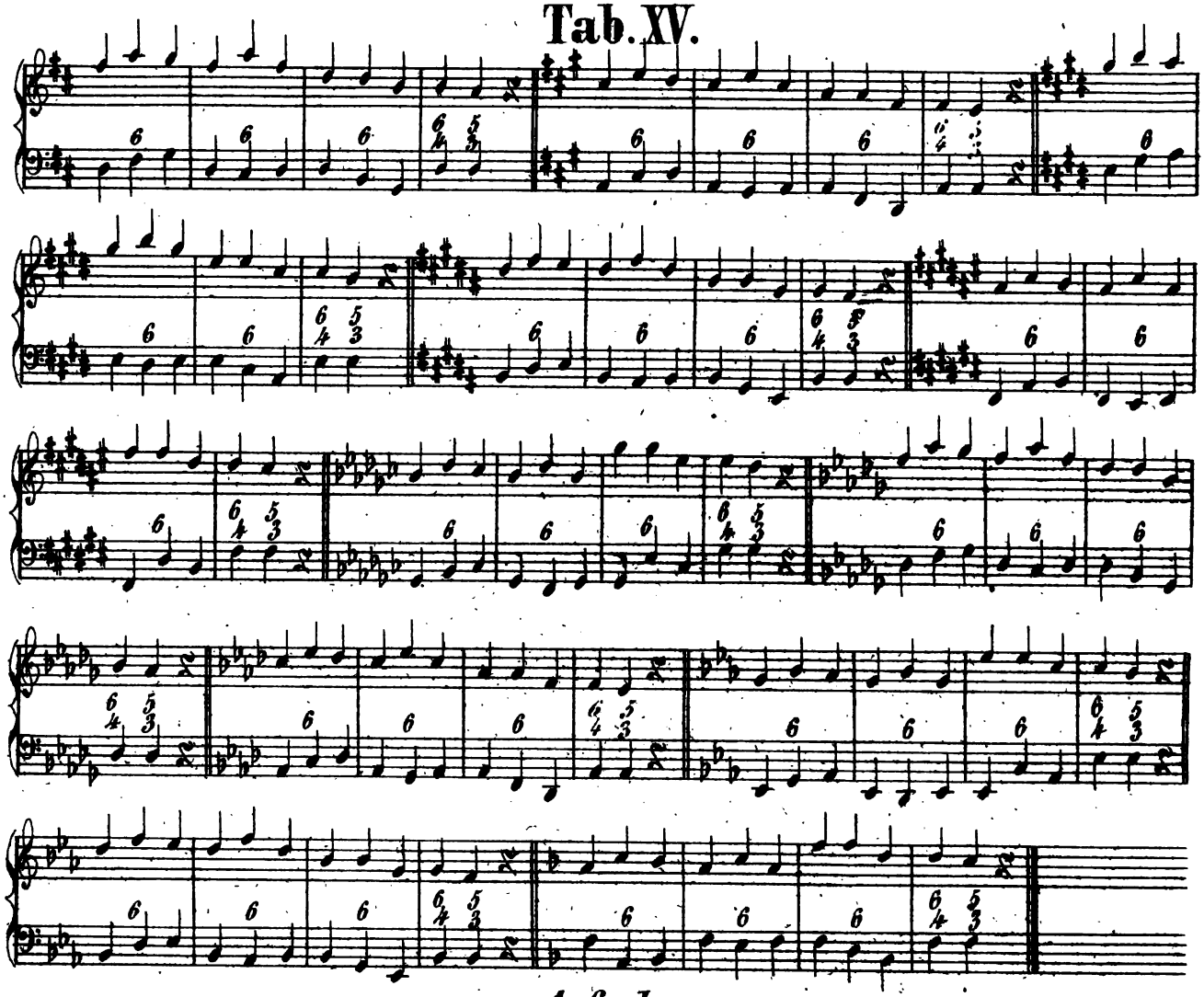
Tab. XIV.



Wenn der Schüler vorstehendes Beispiel № 25 in seinem Ausarbeitungsbuch in alle Dur- und Molltonarten gesetzt hat, spiele derselbe diese Akkordenfolge abwechselnd in der Dur- und Molltonart durch, u. bezeichne auch nach angegebener Weise bei allen übrigen Akkordverbindungen unter die umgekehrten Akkorde die Grundharmonien durch Buchstaben und Ziffern. Dann setze der Schüler diese Akkordverbindung in die getheilte oder zerstreute Harmonie. Von den 3 Tönen die die rechte Hand im vorstehenden Beispiel № 25 anzugeben hat wird der mittlere um eine Octave tiefer gesetzt, z. B.

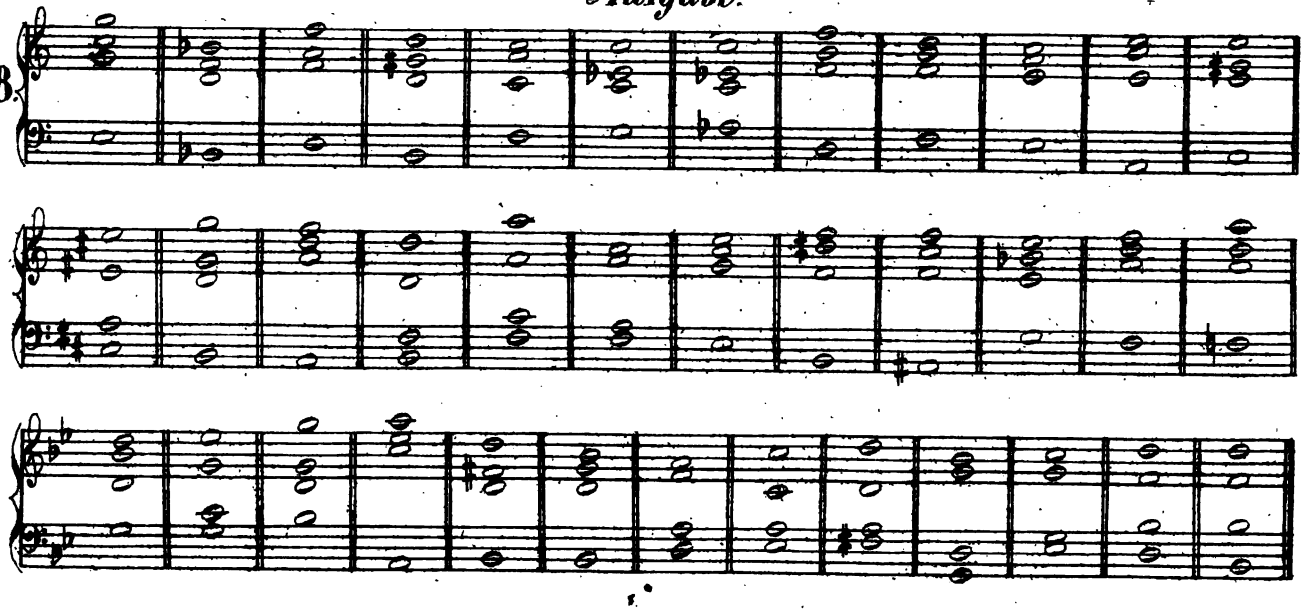


Tab. XV.

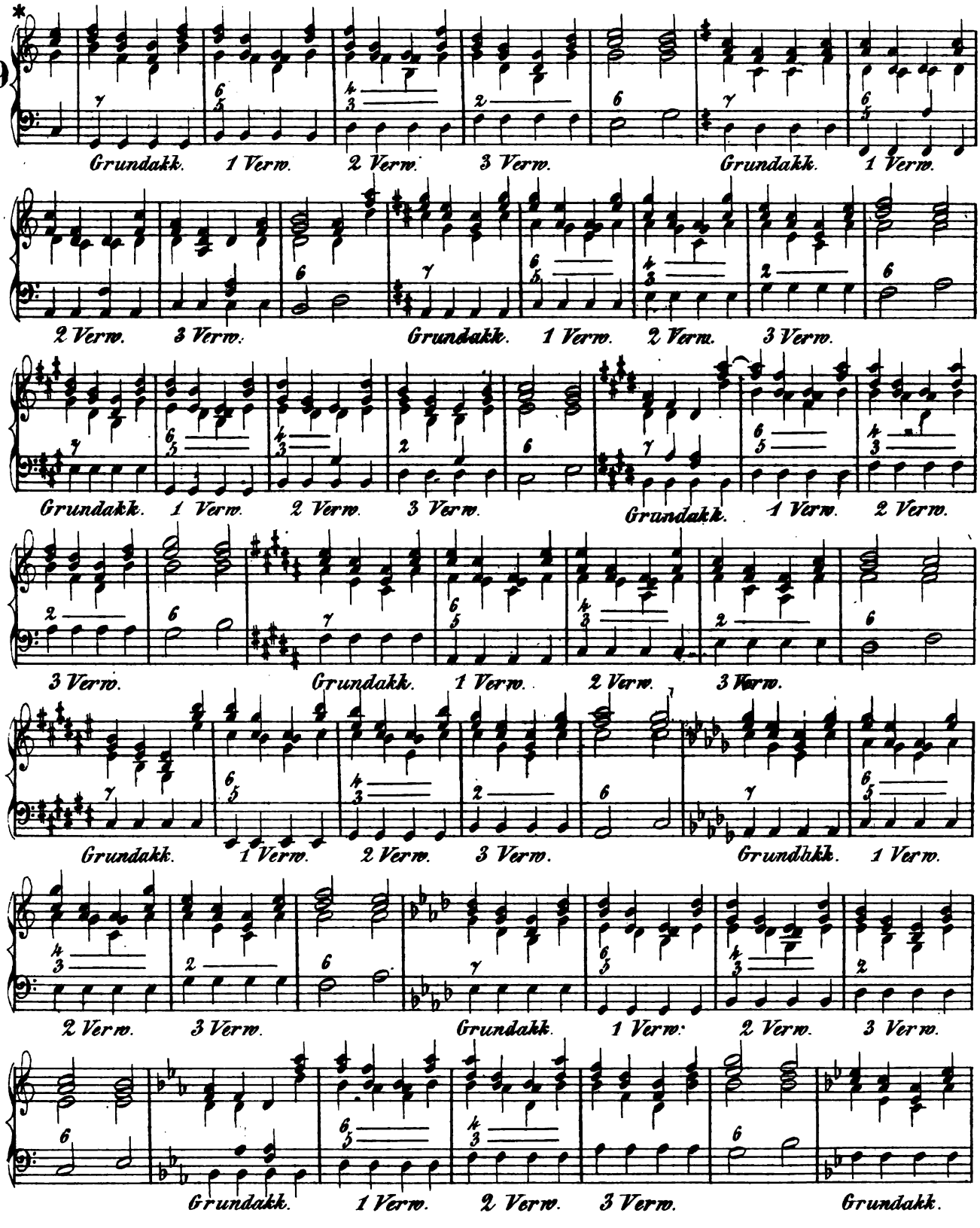


Aufgabe.

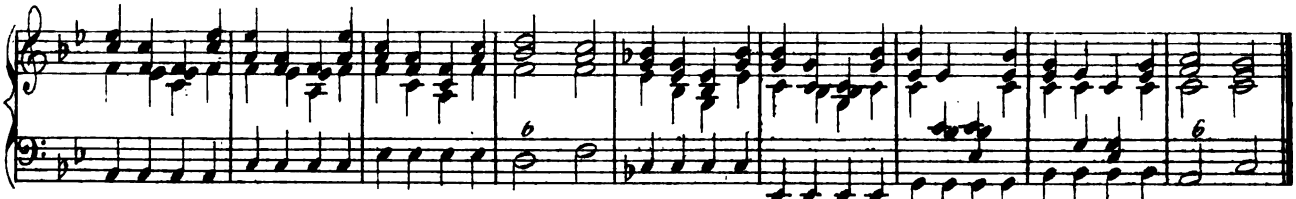
№ 28.



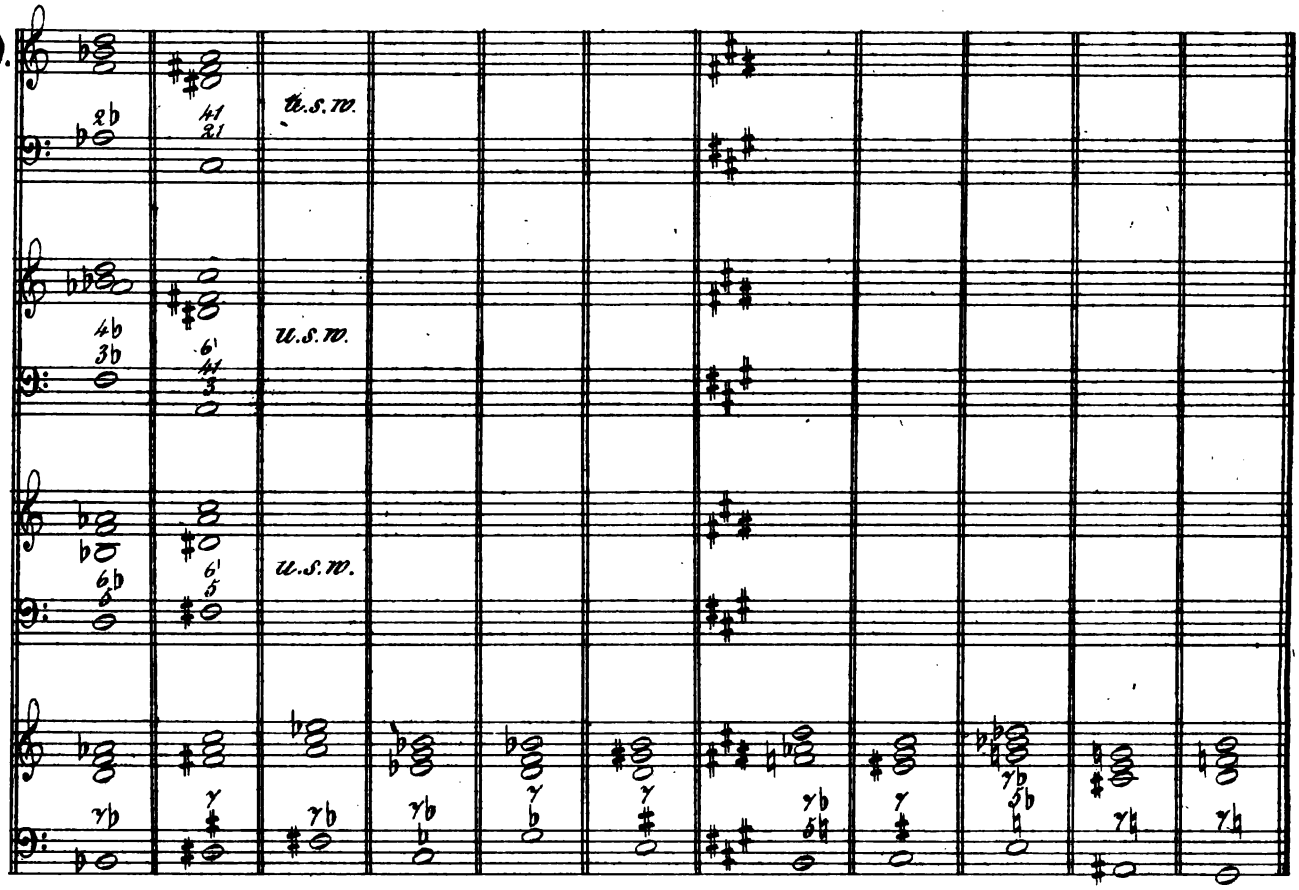
Tab. XVI.


№29
Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw. Grundakk. 1 Verw.
2 Verw. 3 Verw. Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw.
Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw. Grundakk. 1 Verw. 2 Verw.
3 Verw. Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw.
Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw. Grundakk. 1 Verw.
2 Verw. 3 Verw. Grundakk. 1 Verw: 2 Verw. 3 Verw.
Grundakk. 1 Verw. 2 Verw. 3 Verw. Grundakk.

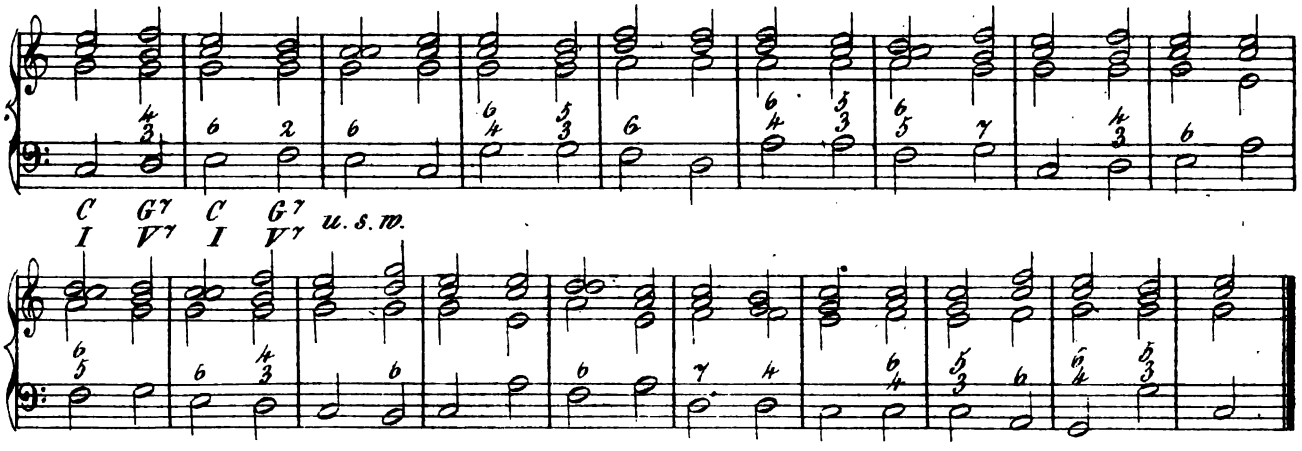
Tab. XVII.



№ 30.

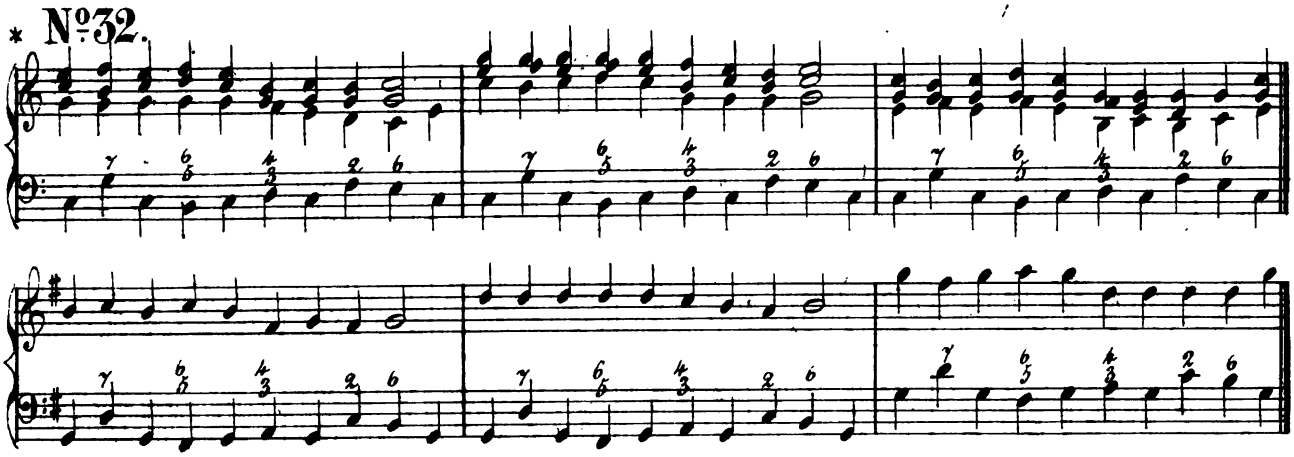


№ 31.

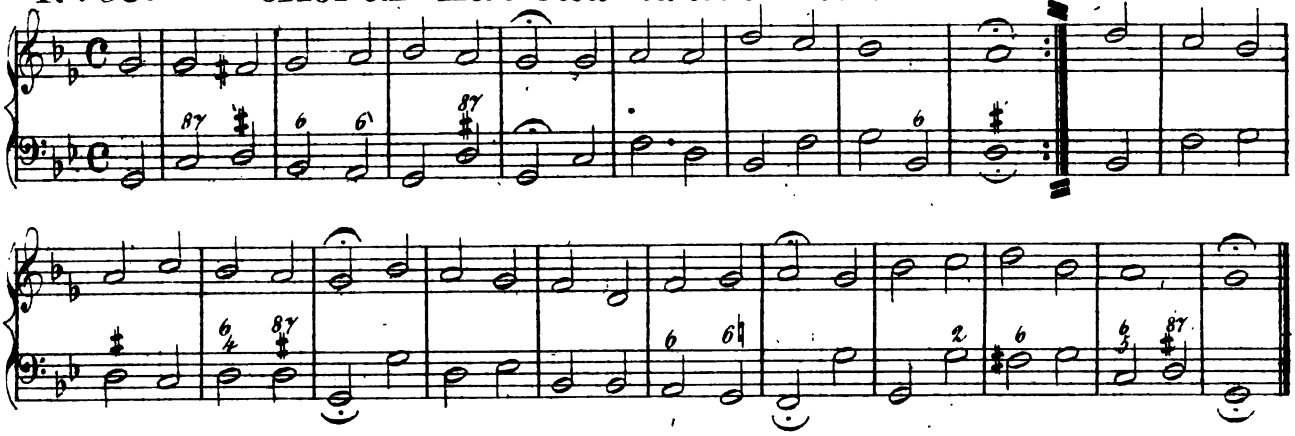


Tab. XVIII.

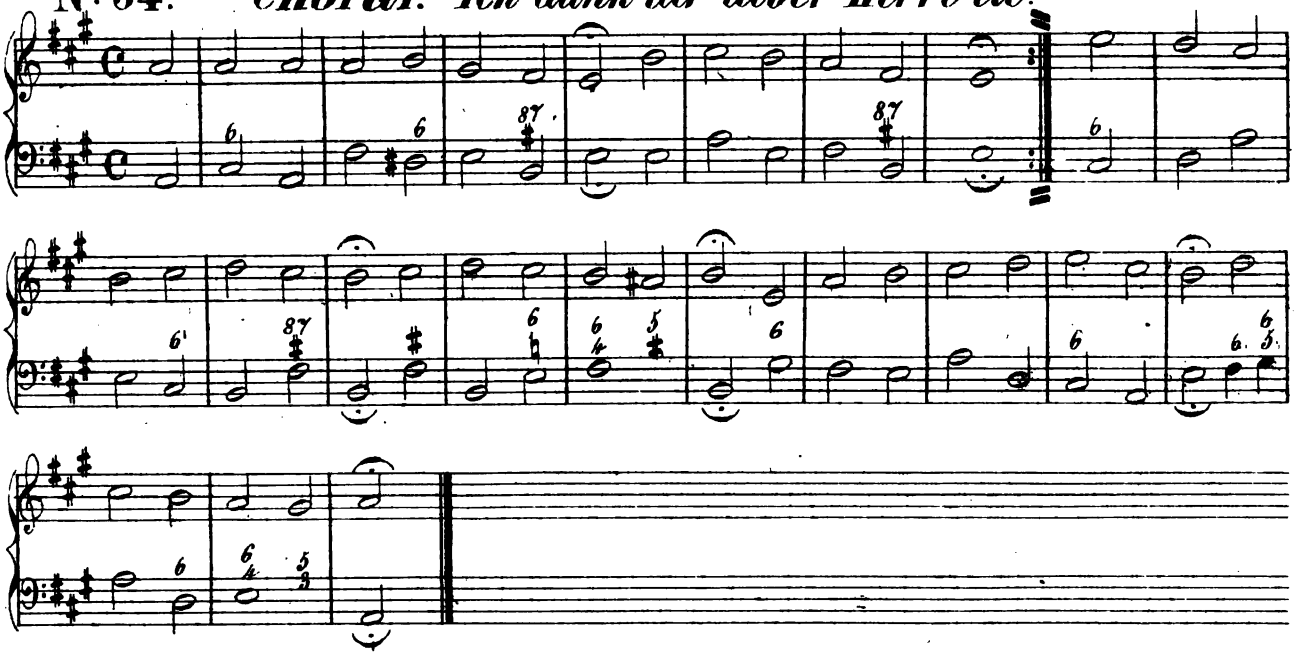
* **№ 32.**



№ 33. ***Choral:* Herr Jesu Christ du höchstes Gut etc.**

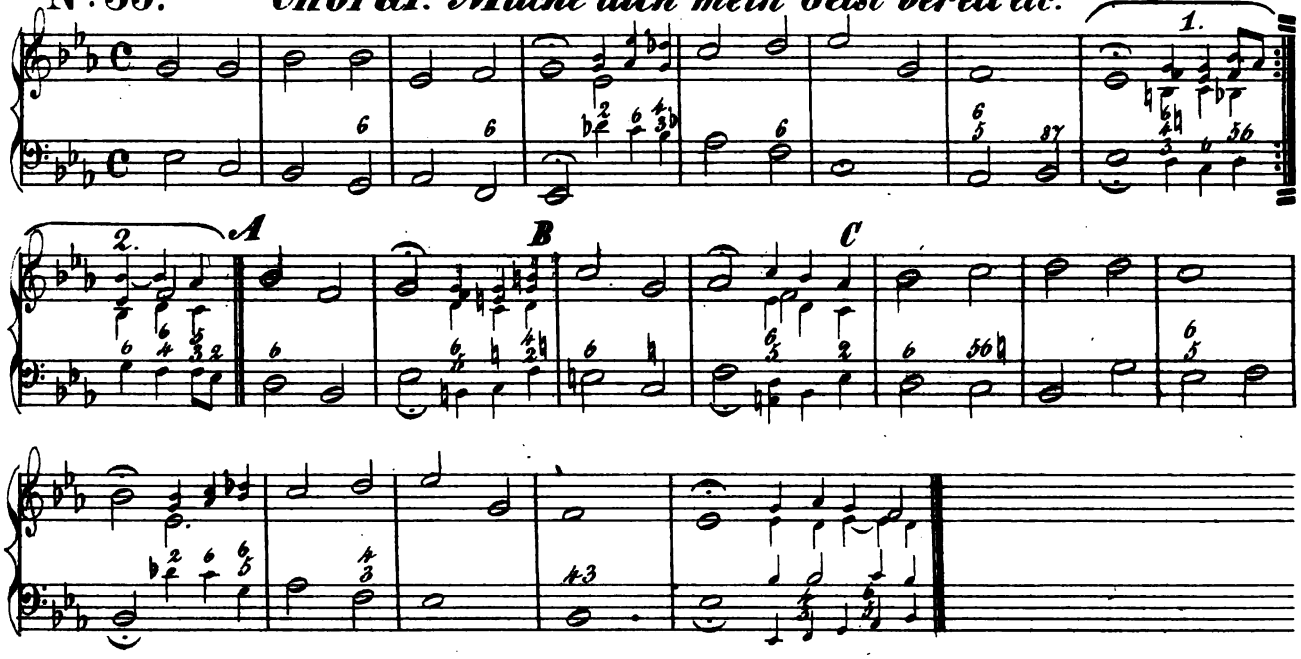


№ 34. ***Choral:* Ich dank dir lieber Herre etc.**

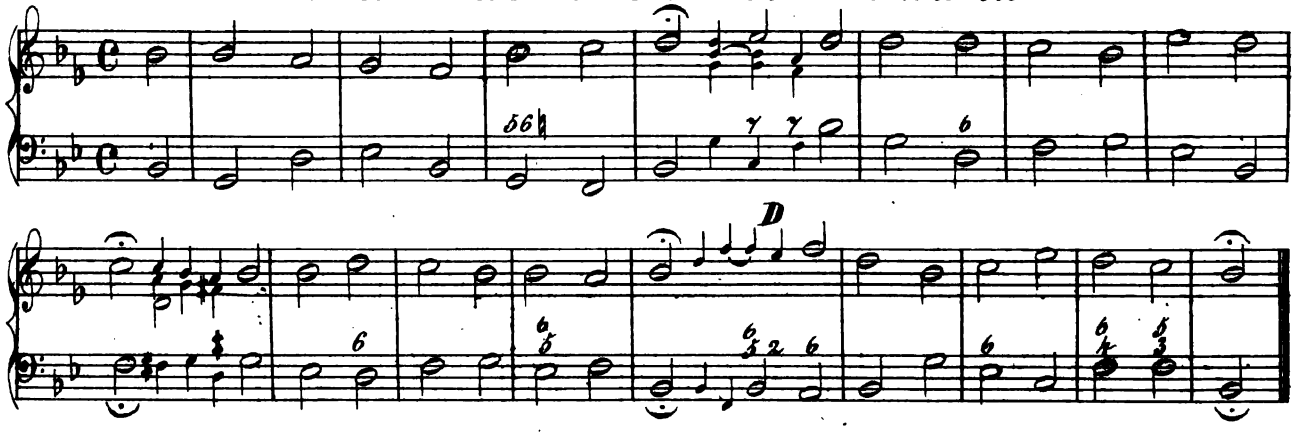


Tab. XIX.

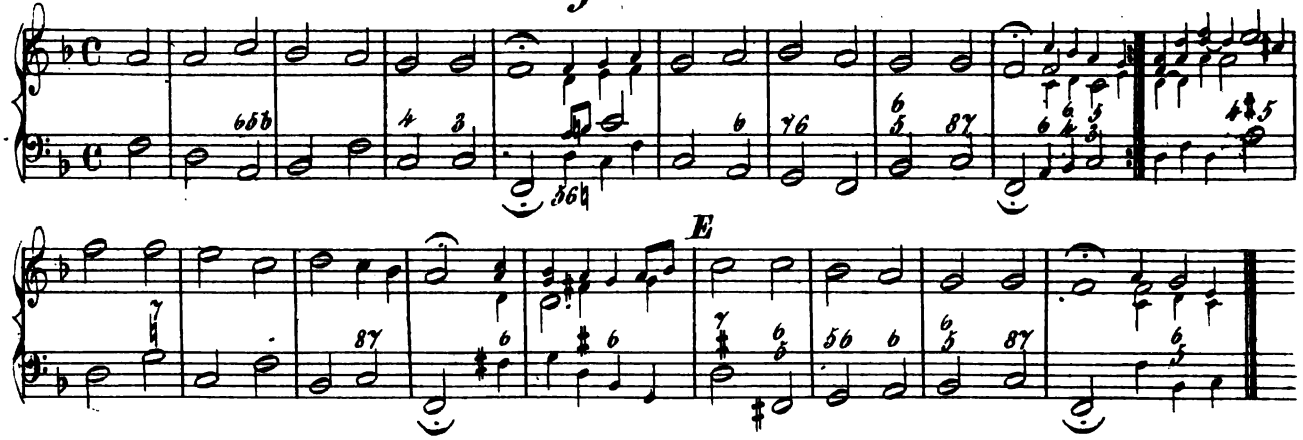
№35. *Choral: Mache dich mein Geist bereit etc.*



№36. *Choral: Herr Gott dich loben alle wir etc.*

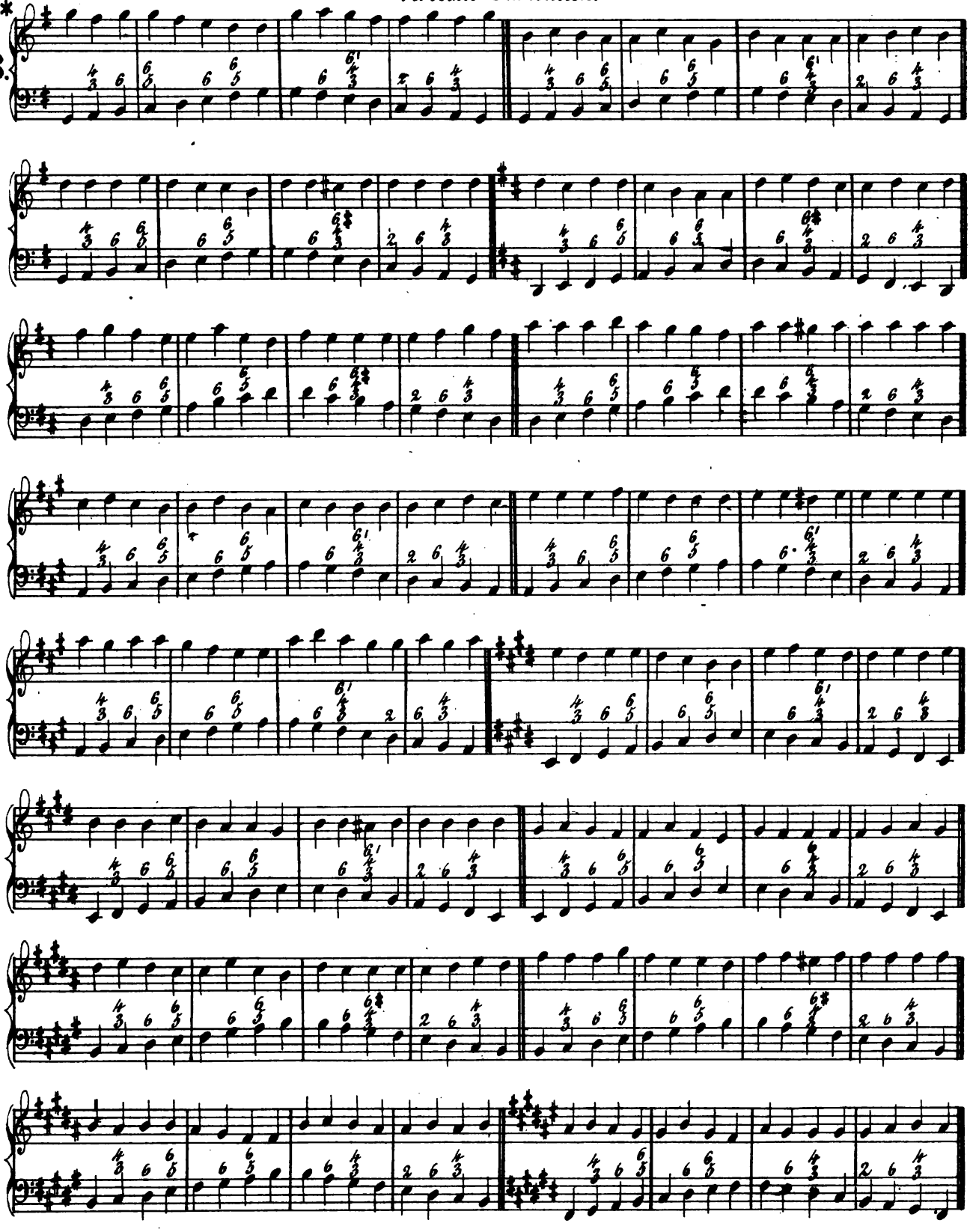


№37. *Choral: Wir gläuben all' an einen Gott etc.*

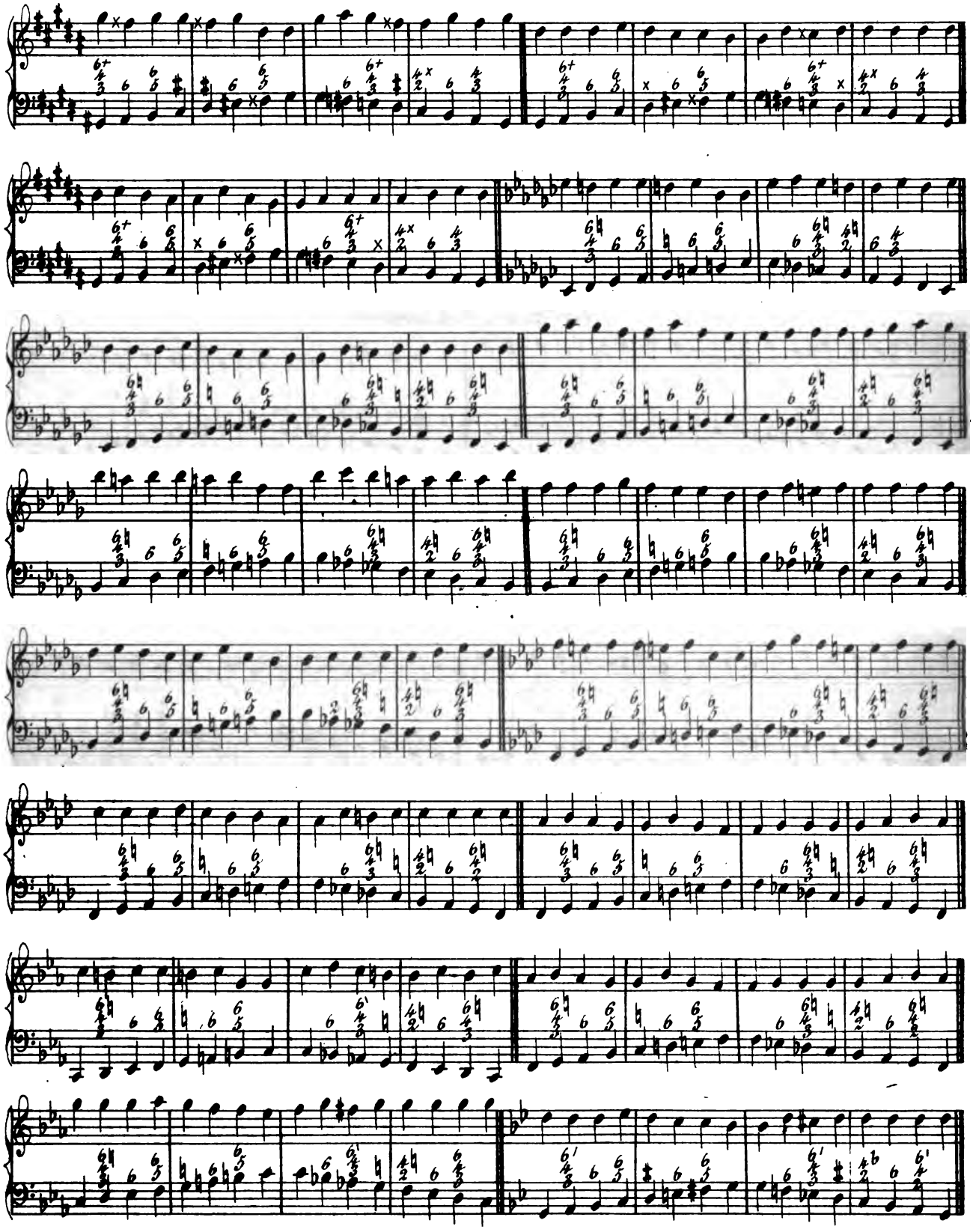


Tab. XX.

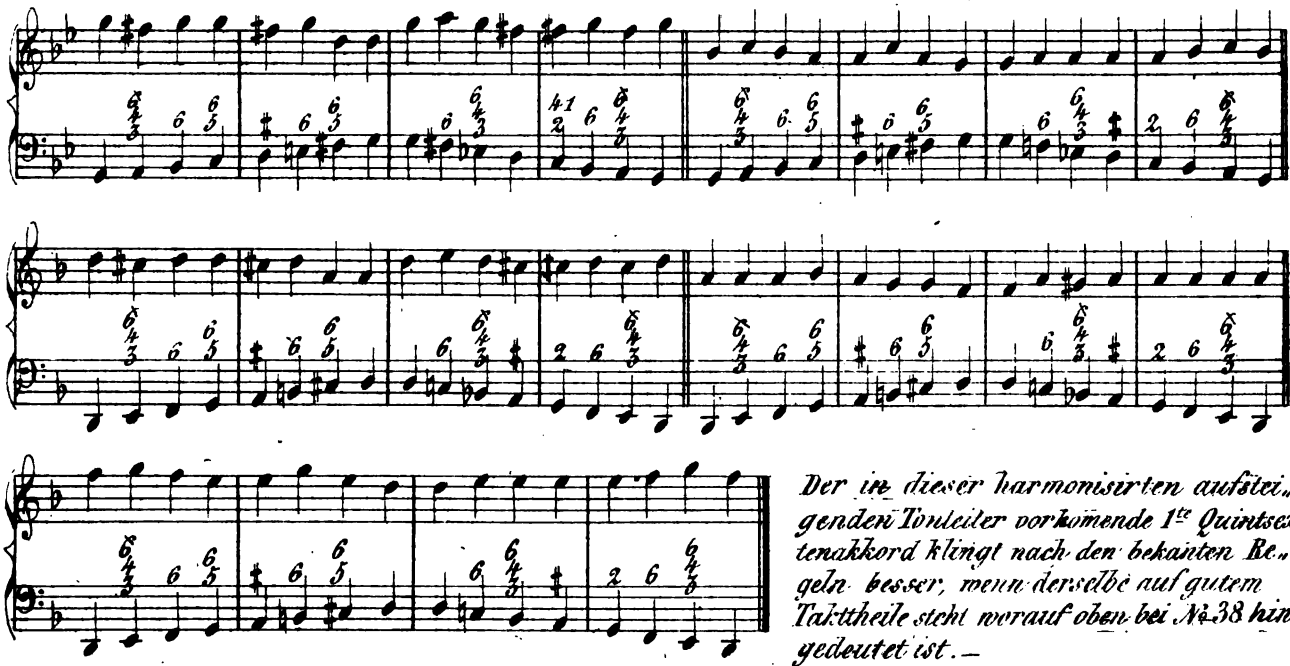
Versetzte Durtonleiter.



Tab. XXIII.



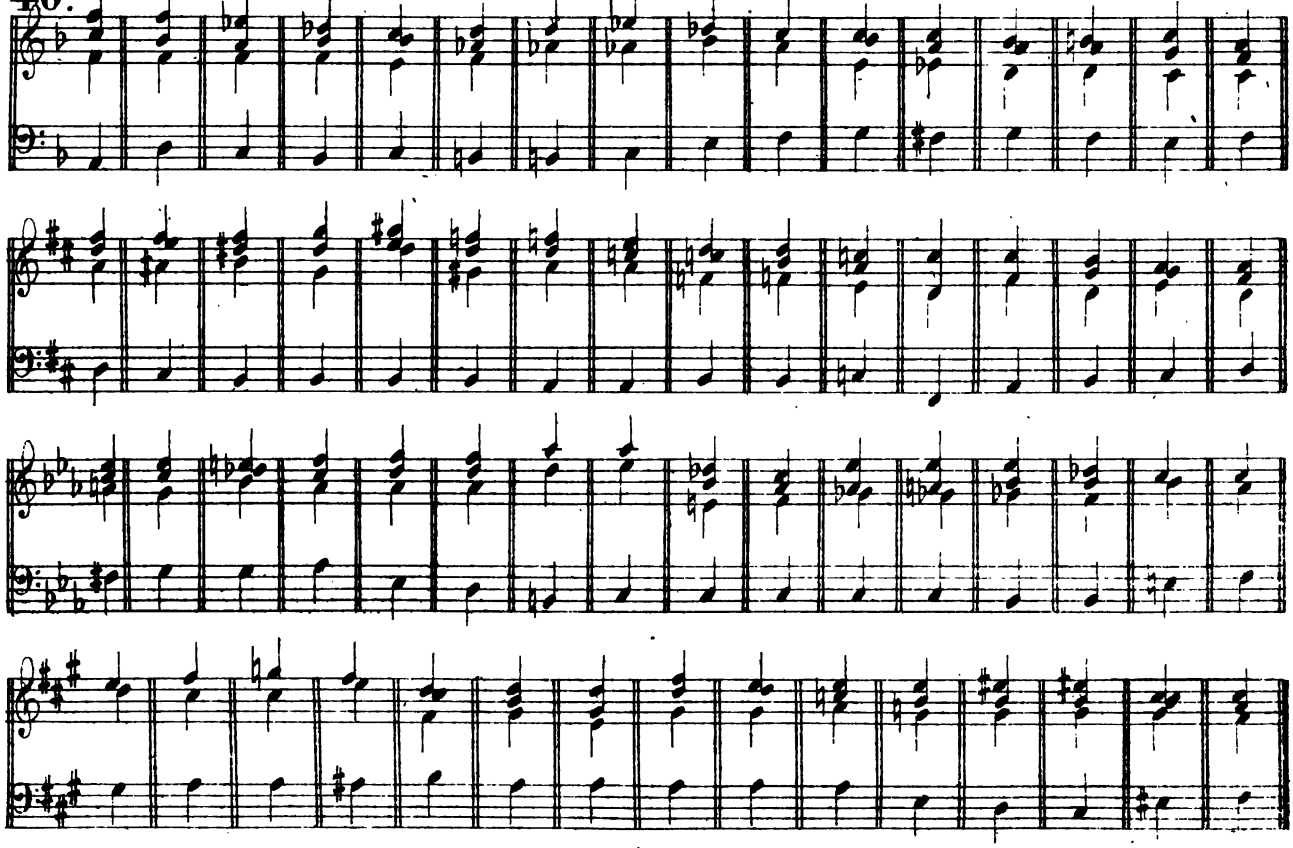
Tab. XXIV.



Der in dieser harmonisirten aufsteigenden Tonleiter vorkomende 1te Quintsextenakkord klingt nach den bekanten Regeln besser, wenn derselbe auf gutem Taktheile steht worauf oben bei №38 hingedeutet ist.–

In folgender Aufgabe sind alle verschiedenen Akkorde 4 und 3stimmig enthalten. Der Schüler hat nun zu jedem einzelnen Akkord nach den angegebenen Regeln die gehörige Bezifferung beizusetzen, und die angegebene Tonart dabei zu berücksichtigen.

№40.

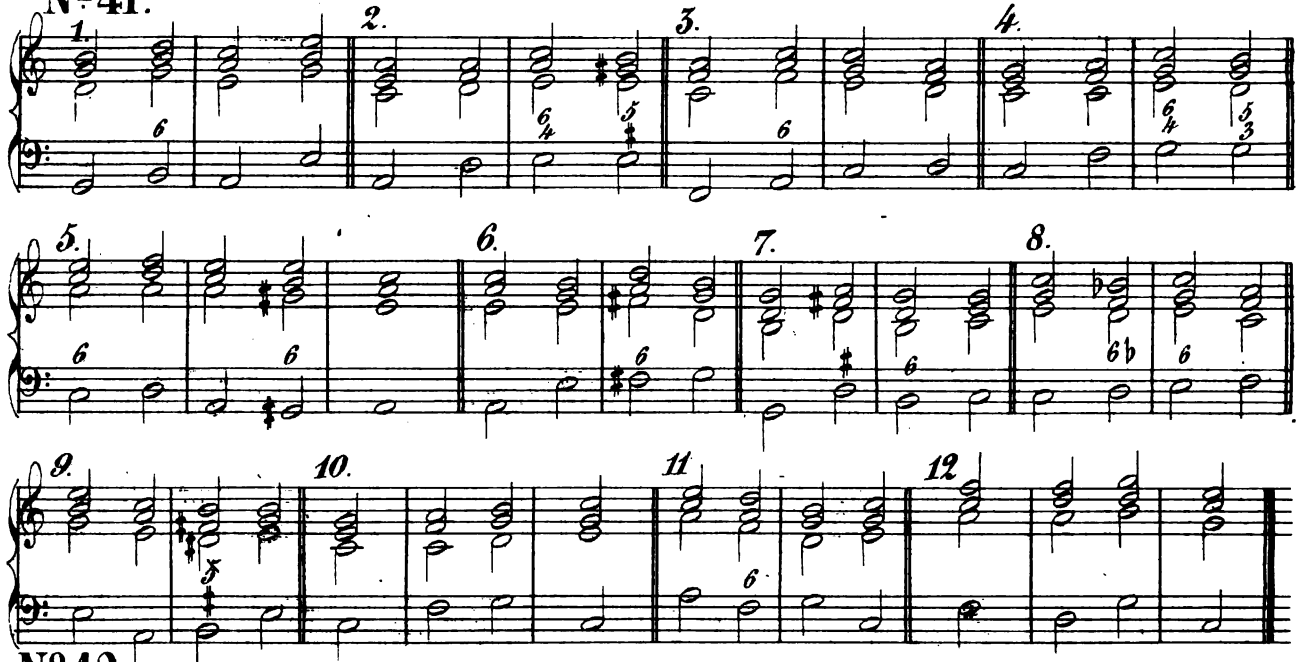


Tab. XXV.

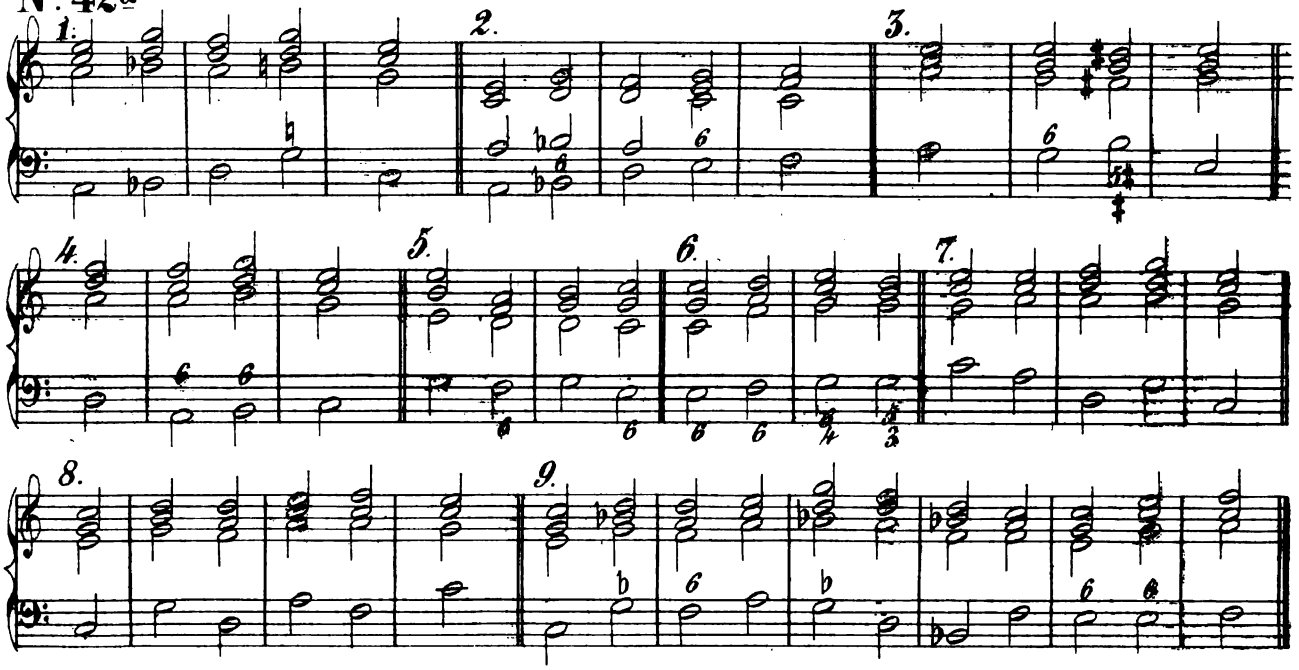
In den folgenden fehlerhaft angegebenen Beispielen № 41 und № 42ª suche der Schüler die Fehler auf und verbessere dieselben nach seinem Ermessen. Nach vollendeter Arbeit stelle der Schüler dann erst eine Vergleichung mit den weiter unten beigesetzten Verbesserungen an.

Aufgaben zum Aufsuchen und verbessern offenbarer u. verdeckter Octaven u. Quinten.

№ 41.

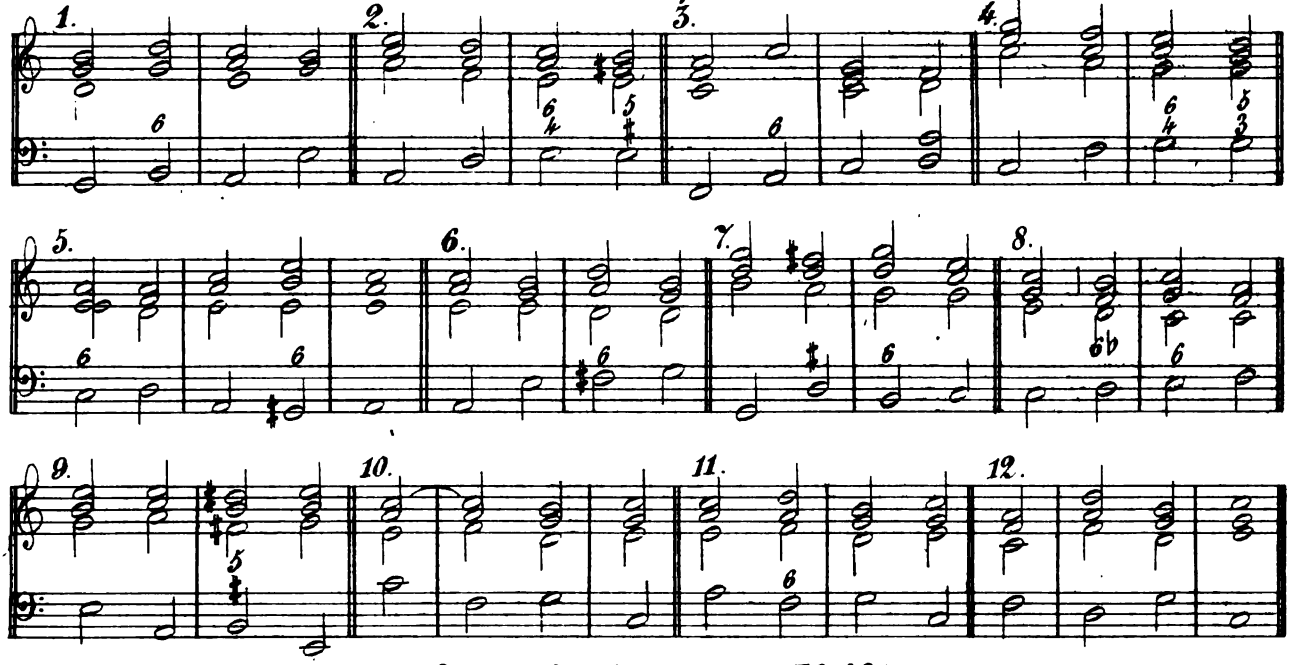


№ 42ª

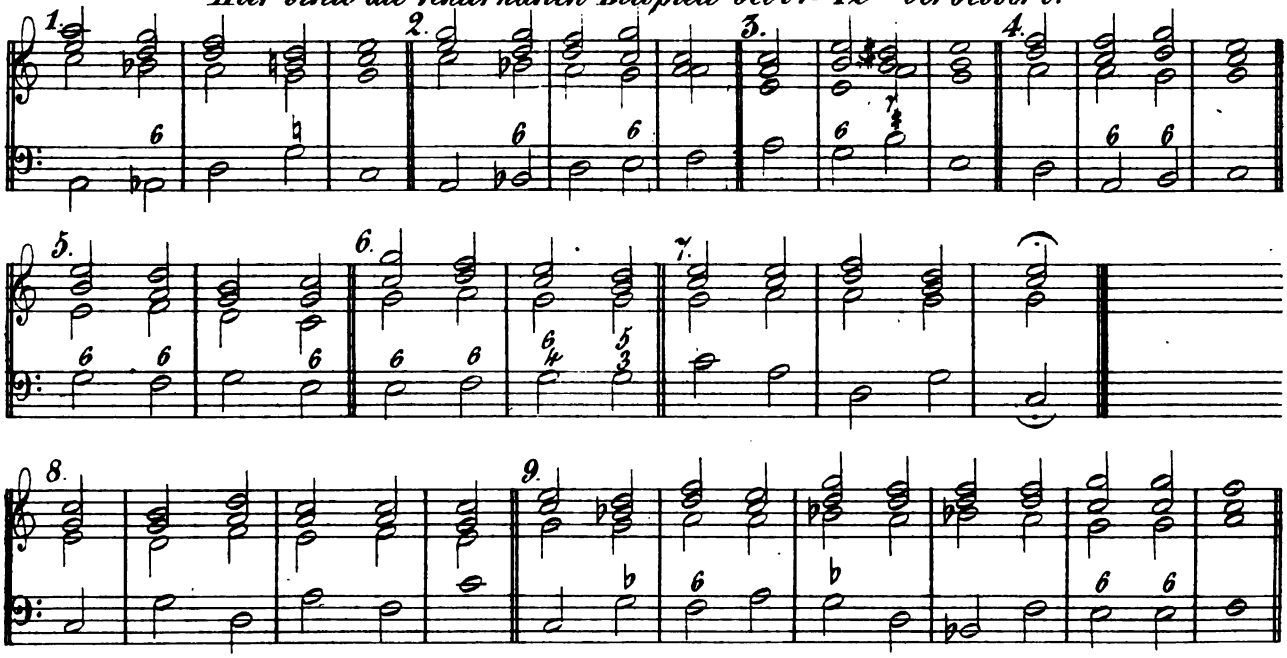


Tab. XXVI.

Hier sind die fehlerhaften Beispiele bei № 41 verbessert.



Hier sind die fehlerhaften Beispiele bei № 42a verbessert.

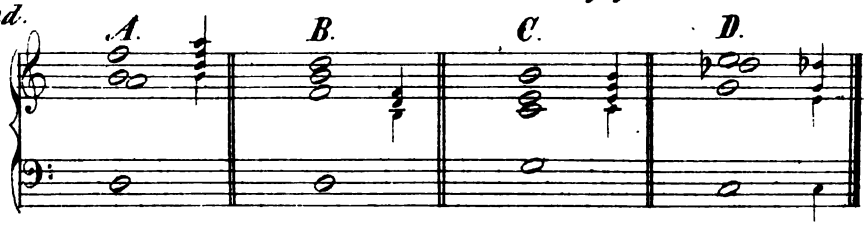


Der Verfasser findet es für gut den Schüler am Schlusse des 65ten § an das zu erinnern, was im § 39 und 51 über Auflösung der Dissonanzen gesagt ist.
Die Andeutung einzelner Intervalle hinsichtlich ihrer Auflösung kann bei der nachfolgenden hierzu bestimmten Uebung auf folgende Art geschehen: ♩ bedeutet z. B. dass ein übermässiges Intervall eine Stufe aufwärts; 7 bedeutet, dass eine kleine oder

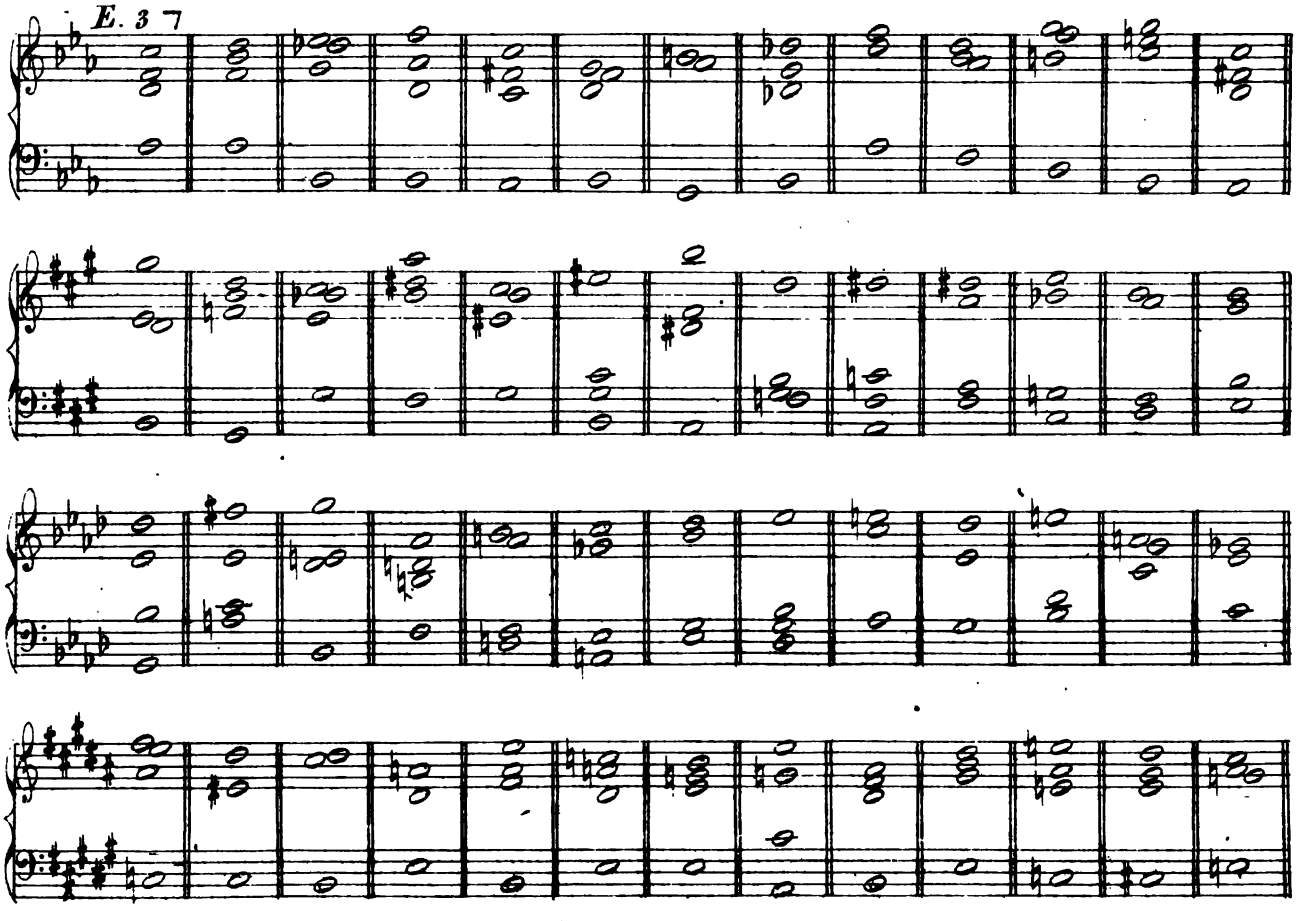
Tab. XXVII.

eine verminderte Dissonanz eine Stufe abwärts, ↳ bedeutet daſs groſse Dissonanzen bald auf bald abwärts aufgelöst werden. Dieselbe Bezeichnungsart zur Angabe der Dissonanz-Auflösung erhält, daher auch dasjenige Intervall, welches im umgekehrten Akkord an der Stelle einer Dissonanz steht. Folgende Angaben, werden das deutlicher machen.

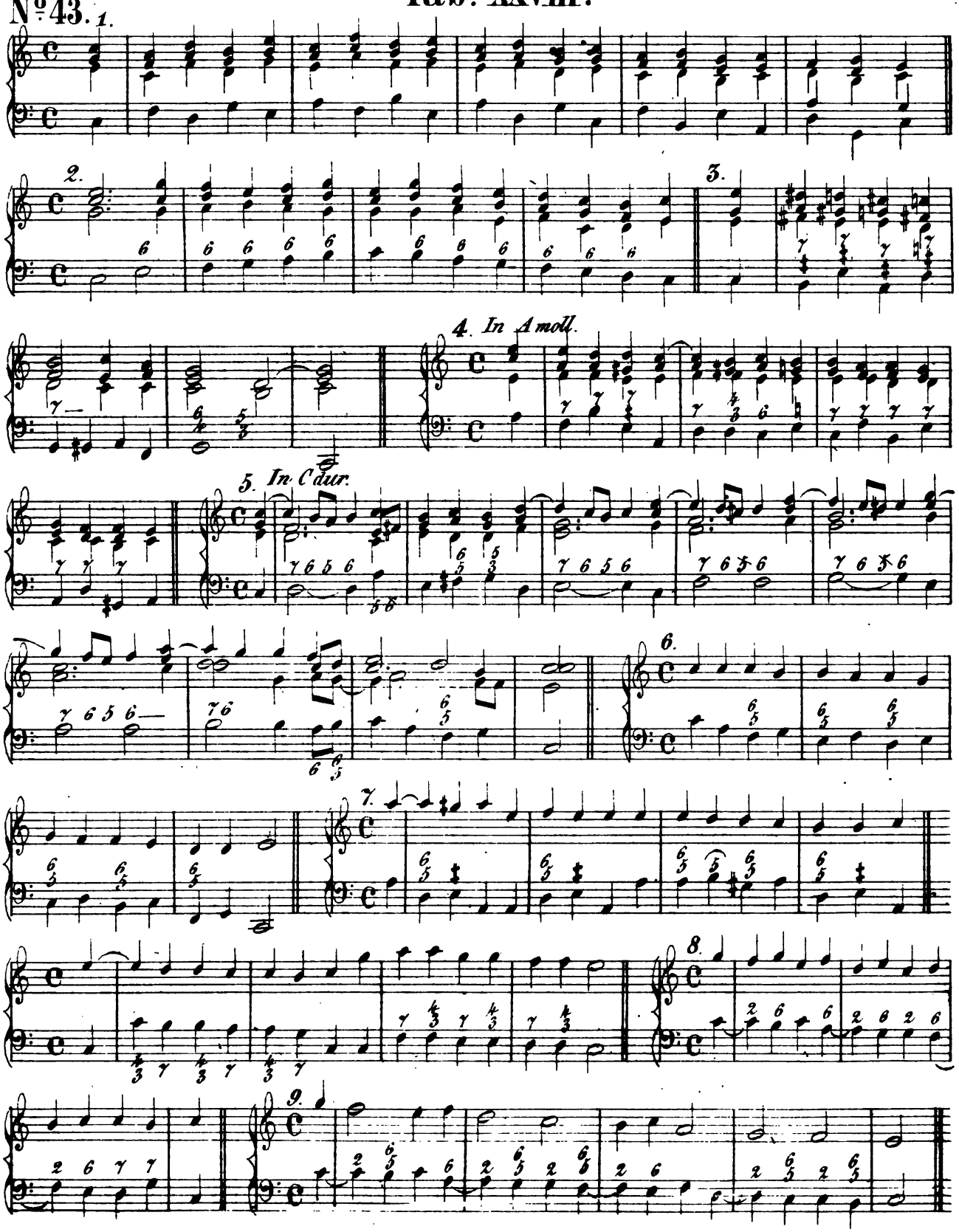
Die Quinte im Quintsextenakkord bei A steht an der Stelle der kleinen Septime welche mit 5 7 angedeutet wird. (Zur Erleichterung kann sich der Schüler die Grundharmonie in ihren terzenweisen Bau daneben stellen.) Die Terz im Sextenakkord bei B steht an der Stelle der verminderten Quinte, welches mit 3 7 angedeutet wird. Die Terz im Terzquartenakkord bei C steht an der Stelle der groſsen Septime, welches mit ↳ bemerkt wird. Die kleine None bei D wird mit 9 7 bezeichnet, u. s. w. Auf diese Weise bezeichne der Schüler die Auflösung der dissonirenden Intervalle welche in den angegebenen unbezifferten Akkorden bei E enthalten sind.



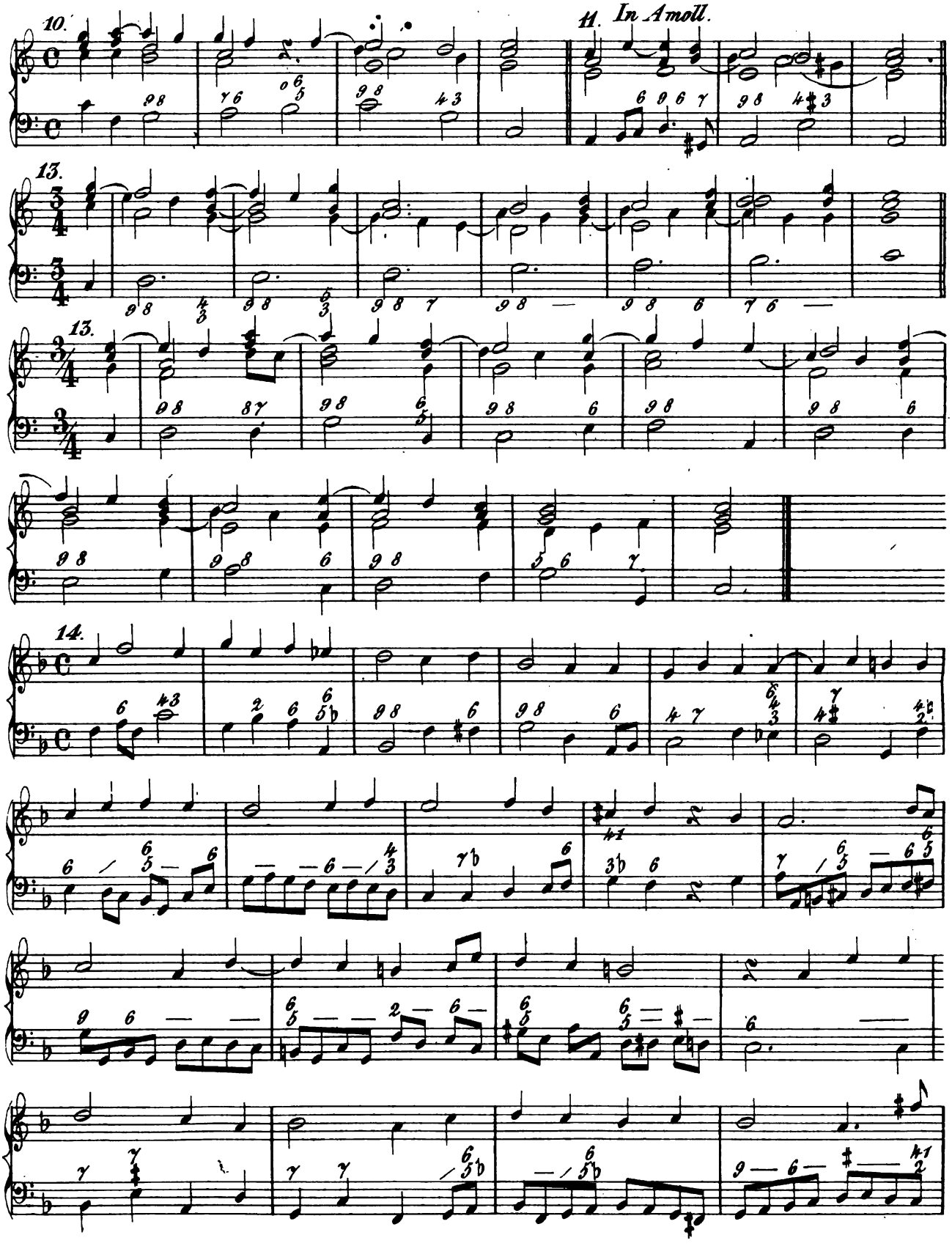
№ 42♭



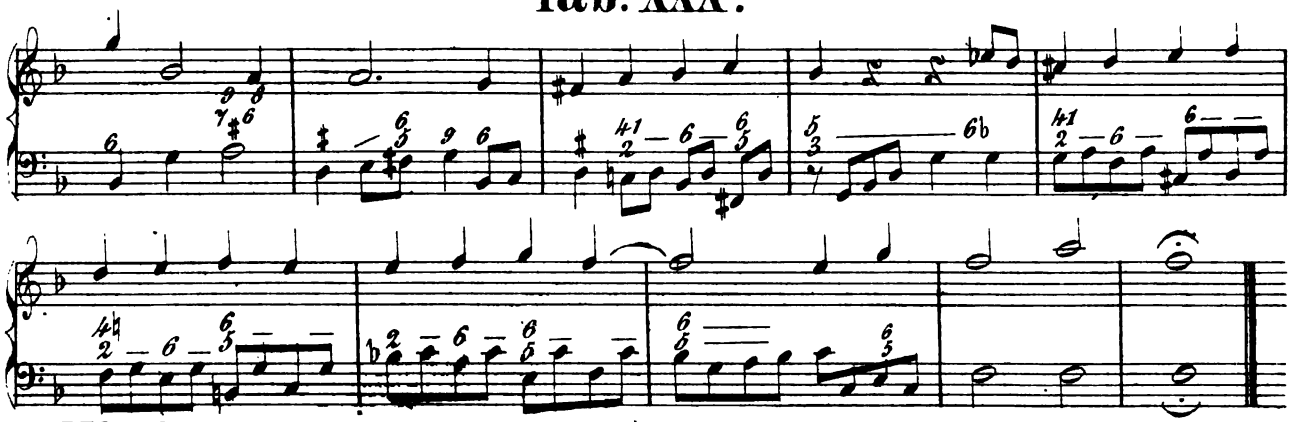
Tab. XXVIII.



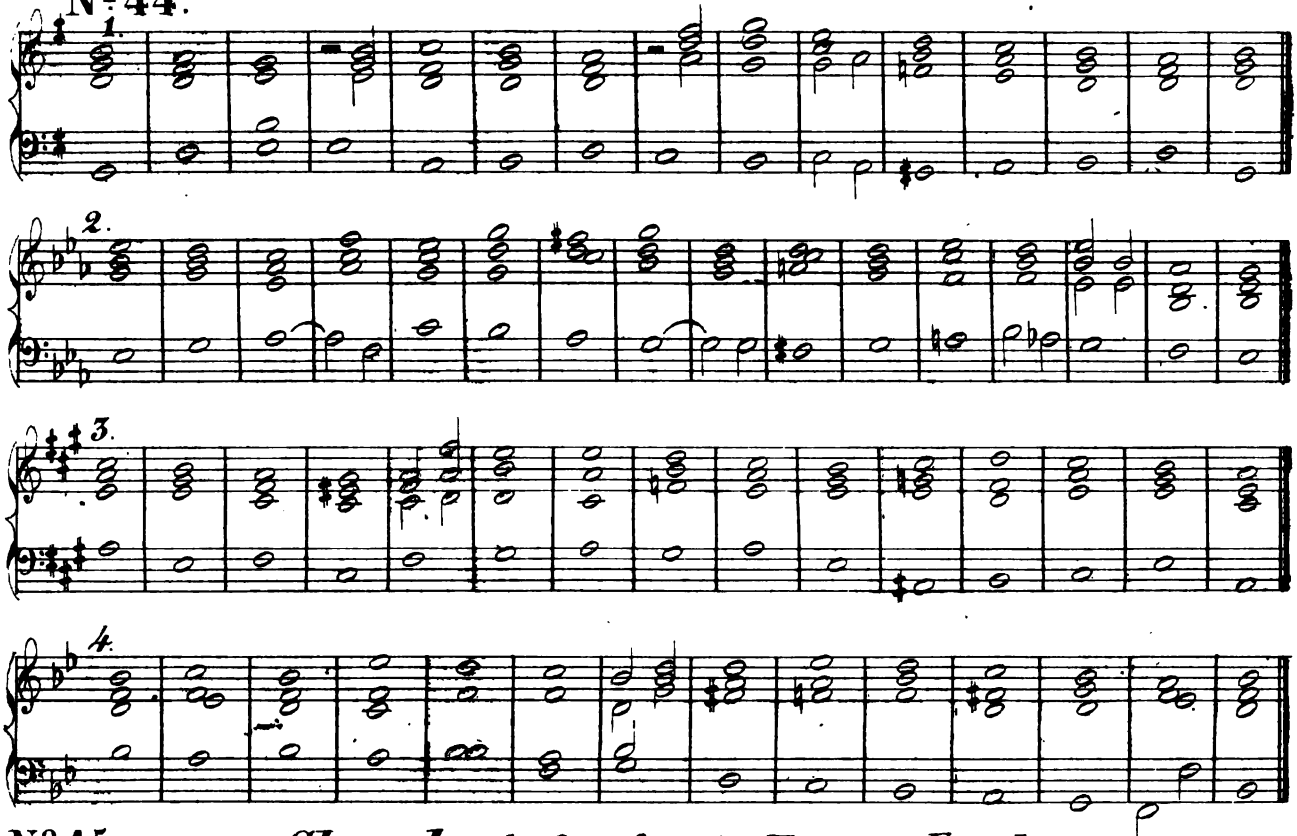
Tab. XXIX.



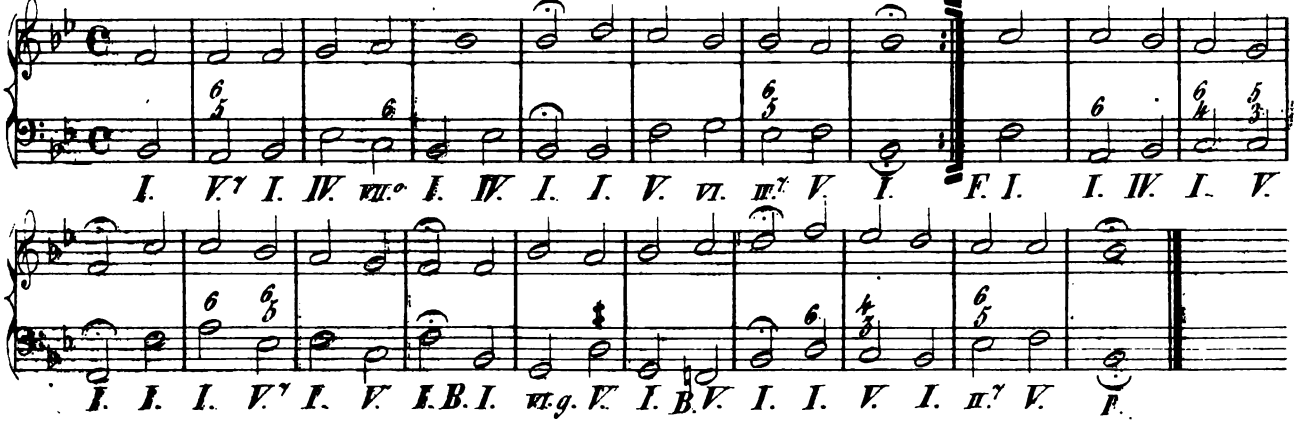
Tab. XXX.



N° 44.

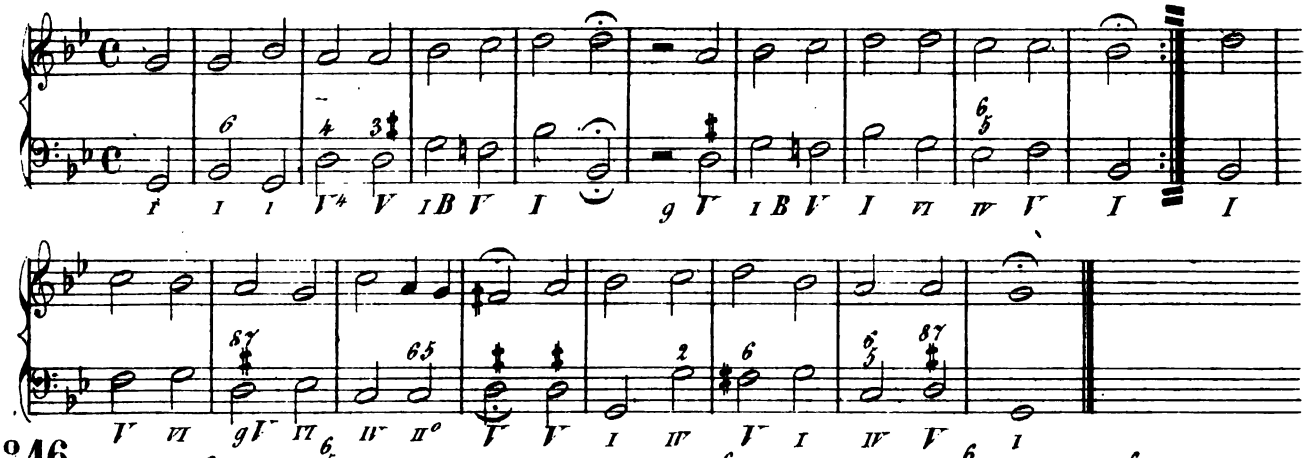


N° 45. *Choral: Auf, auf mein Herz mit Freuden etc.*

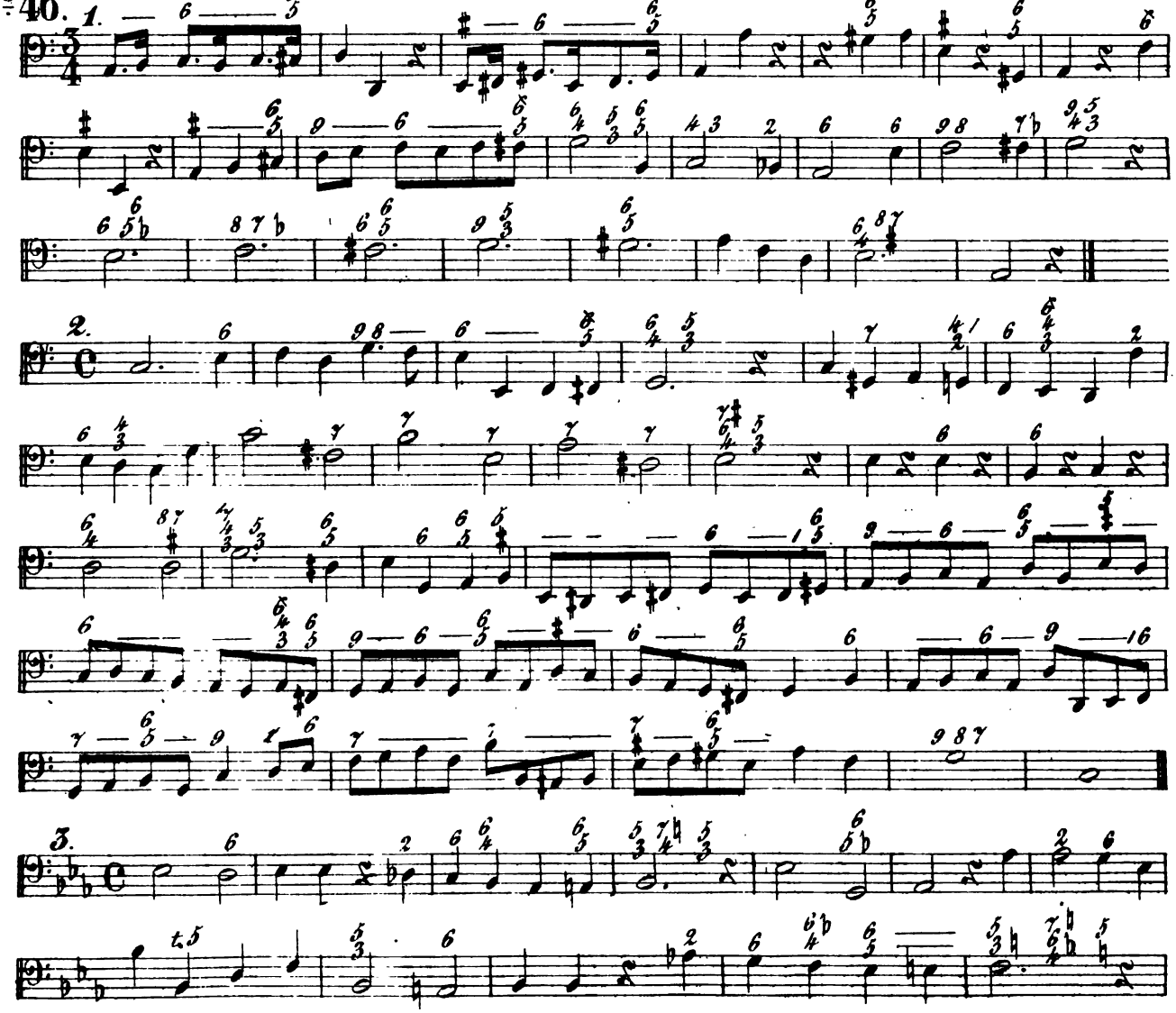


Tab. XXXI.

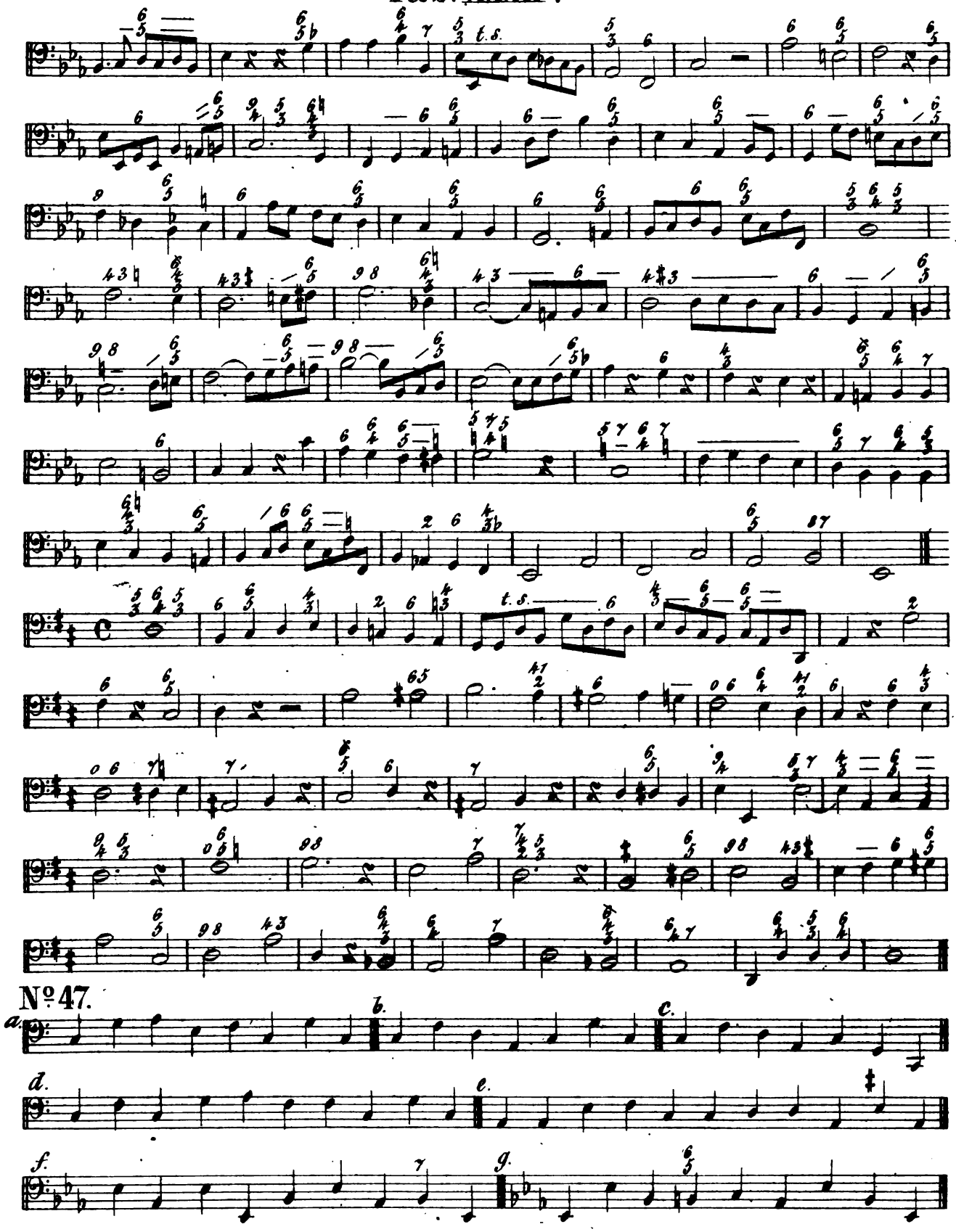
Choral: Wer weiß wie nahe etc.



№ 46.

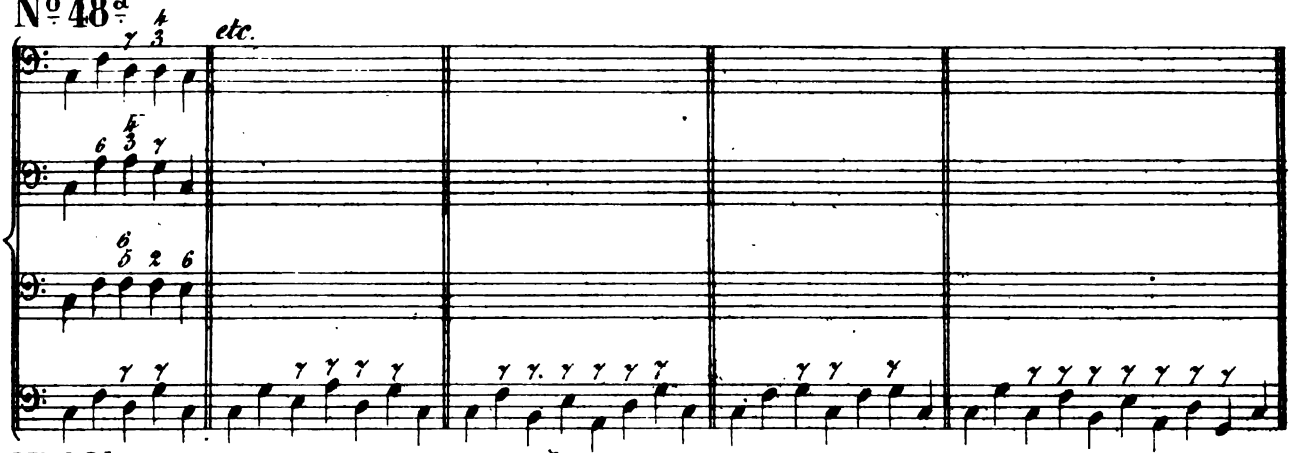


Tab. XXXII.

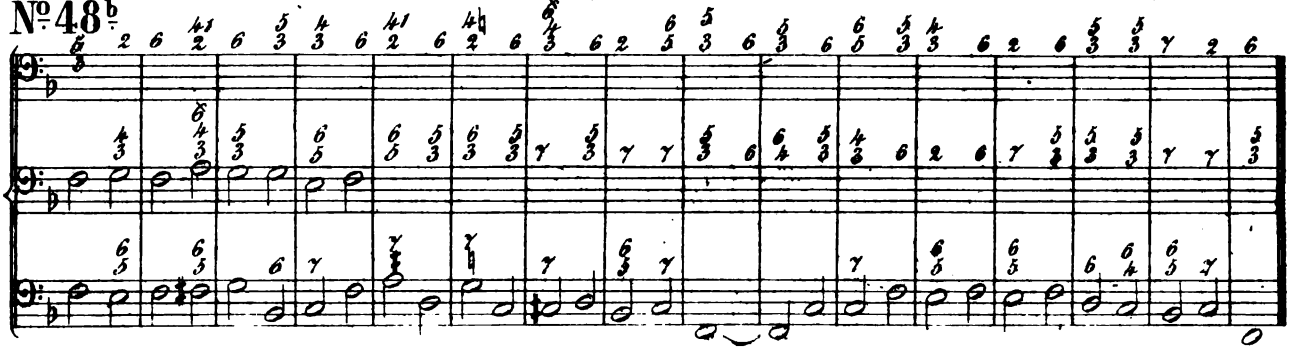


Tab. XXXIII.

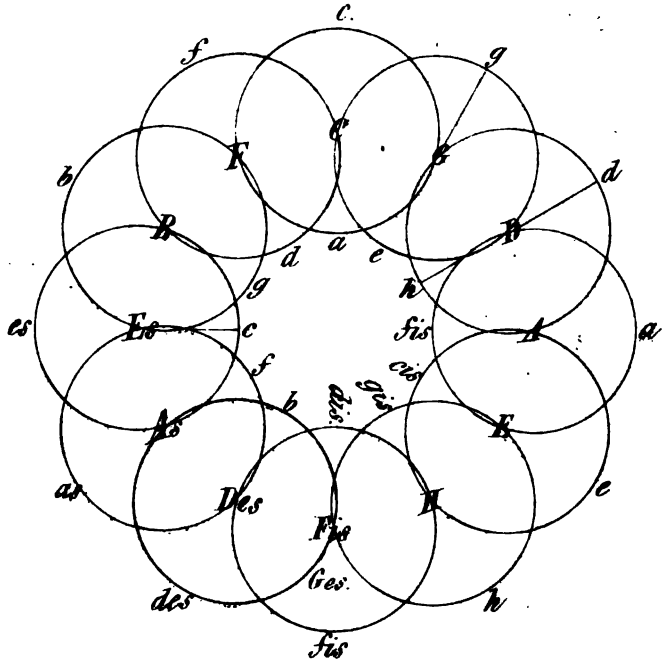
№ 48ª



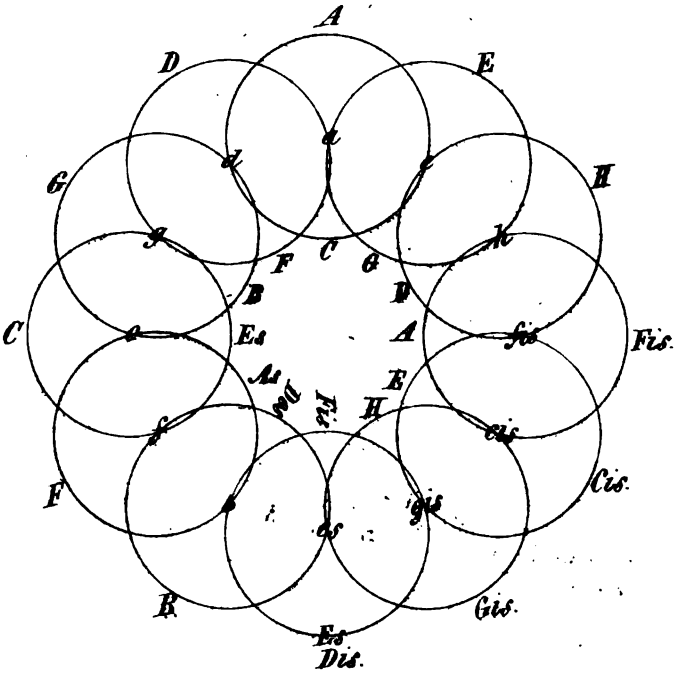
№ 48ᵇ



№ 49.



№ 50.



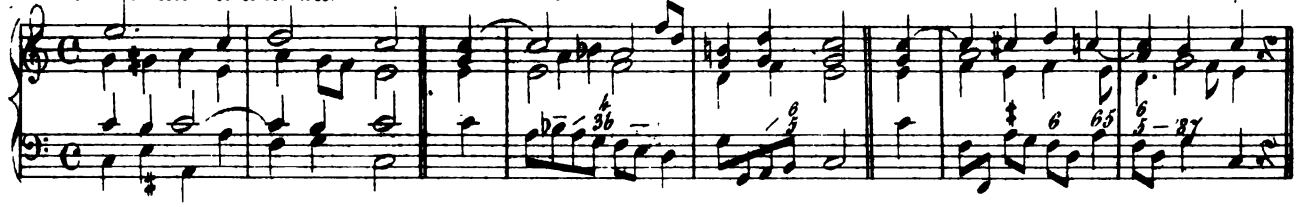
Bei № 49 findet man die Haupt-Durtonart und bei № 50 die Haupt-Molltonart in der Mitte eines jeden Kreises. Die mit der Haupttonart im 1ten Grade verwandte Tonarten stehen an der Peripherie eines jeden Kreises.

Tab. XXXIV.

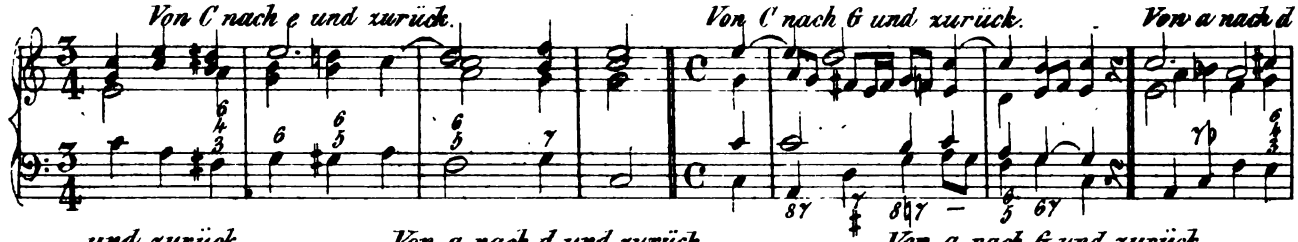
Modulationen, welche in die Tonart, von der ausgewichen worden ist, zurückführen.

№ 51.

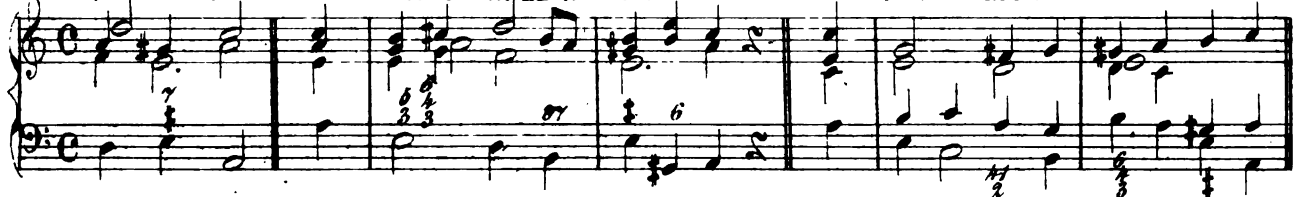
Von C nach a und zurück. *Von C nach F und zurück.* *Von C nach d und zurück.*



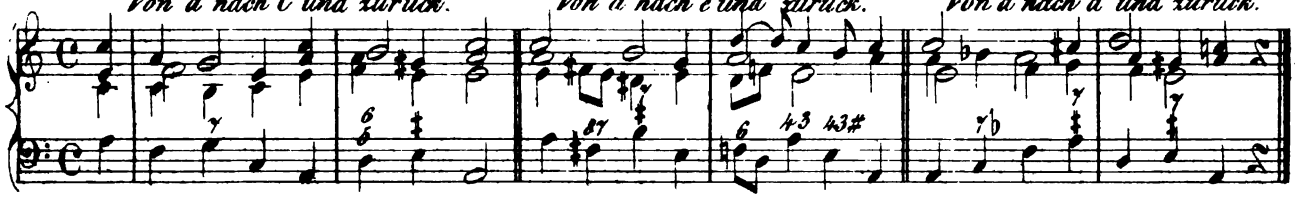
Von C nach e und zurück. *Von C nach G und zurück.* *Von a nach d*



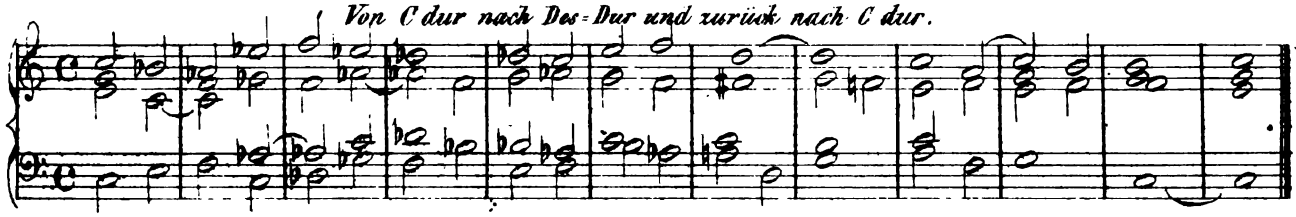
und zurück. *Von a nach d und zurück.* *Von a nach G und zurück.*



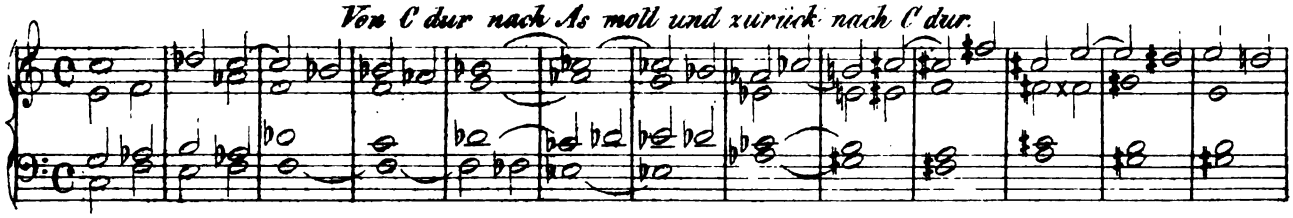
Von a nach C und zurück. *Von a nach e und zurück.* *Von a nach d und zurück.*



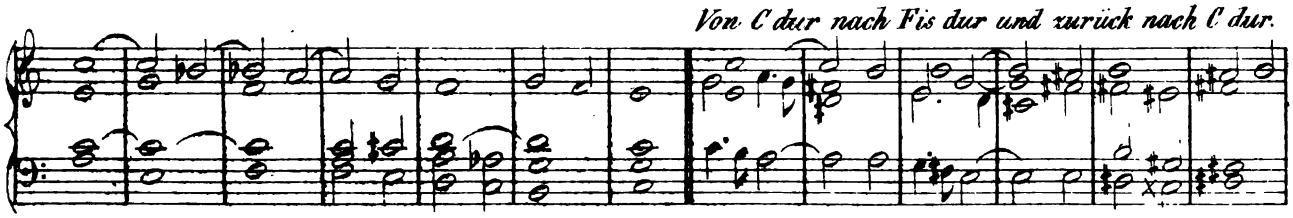
Von C dur nach Des-Dur und zurück nach C dur.



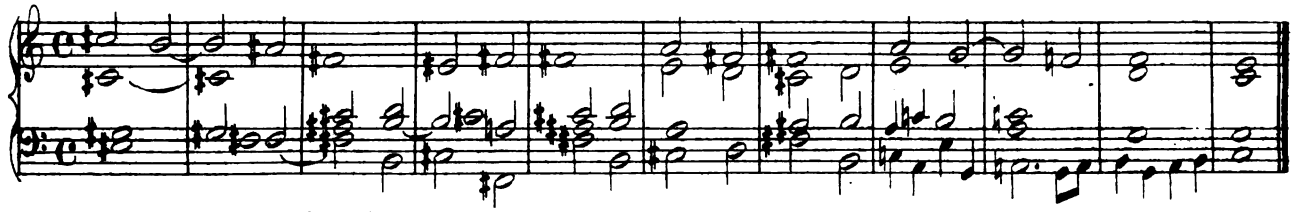
Von C dur nach As moll und zurück nach C dur.



Von C dur nach Fis dur und zurück nach C dur.

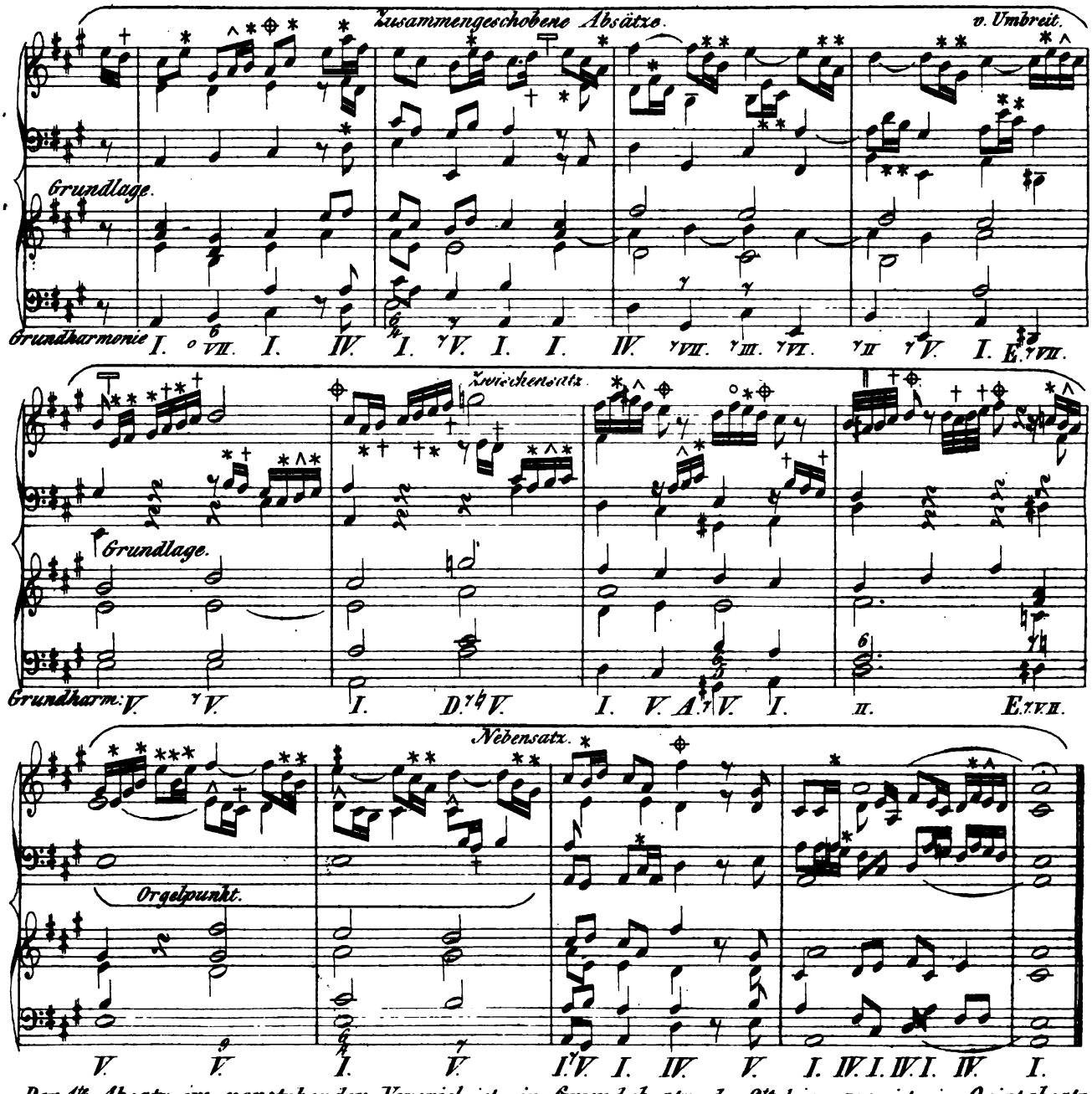


Tab. XXXV.



№ 52. *Analisirung componirter Tonstücke.*

Die Durchgangsnoten sind so bezeichnet, wie oben Cap. IX.
Die Einschnitte sind mit ⊕ und die Absätze mit ⊤ bezeichnet.



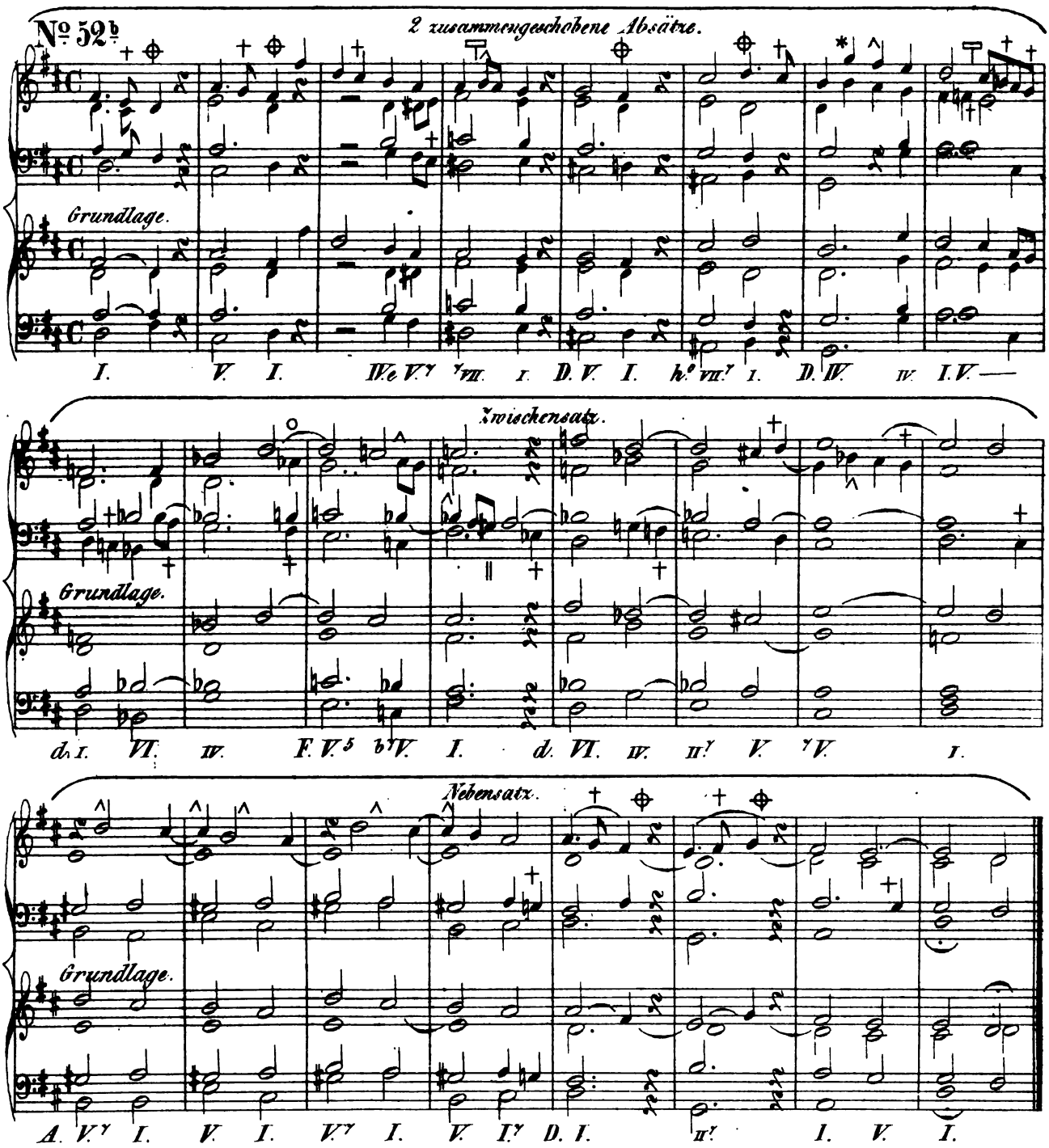
Der 1te Absatz im vorstehenden Vorspiel ist ein Grundabsatz, der 2te hingegen ist ein Quintabsatz,

Tab. XXXVI.

und das Ganze ist eine Periode, welche aus 7 Einschnitten, 2 zusammen geschobenen Absätzen, aus einem Zwischensatz und einem Neben = oder Nachsatze besteht.

Das folgende im Druck erschienene vom Verfasser dieses Werks komponirte Vorspiel, hat ebenfalls 2 zusammengeschobenen Absätze, wobei der 1te ein Grundabsatz und der 2te ein Quintabsatz ist.

Das Ganze ist eine erweiterte Periode mit einem Zwischensatz und 6 Einschnitten.



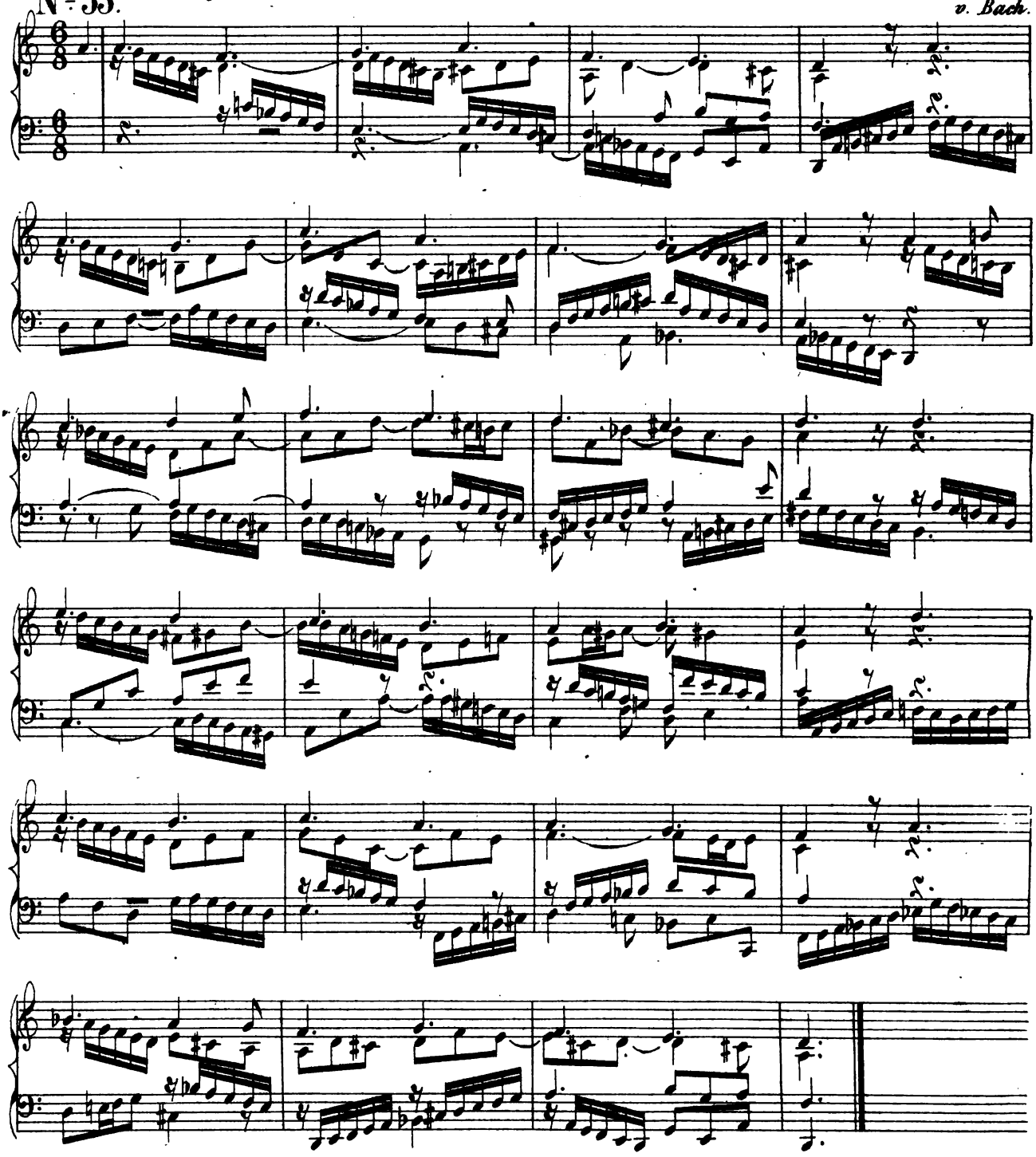
Bemerk: Der oben Seite 215 angegebene figurirte Choral v. Bach steht auf der 37ten Tab.

*

Tab. XXXVII.

Figurirter Choral: Vater unser im Himmelreich etc.

N°. 53. *v. Bach.*



Mus 312 .48
Vollstandige Harmonie- und Generalb
Loeb Music Library
AH17488
3 2044 040 404 246